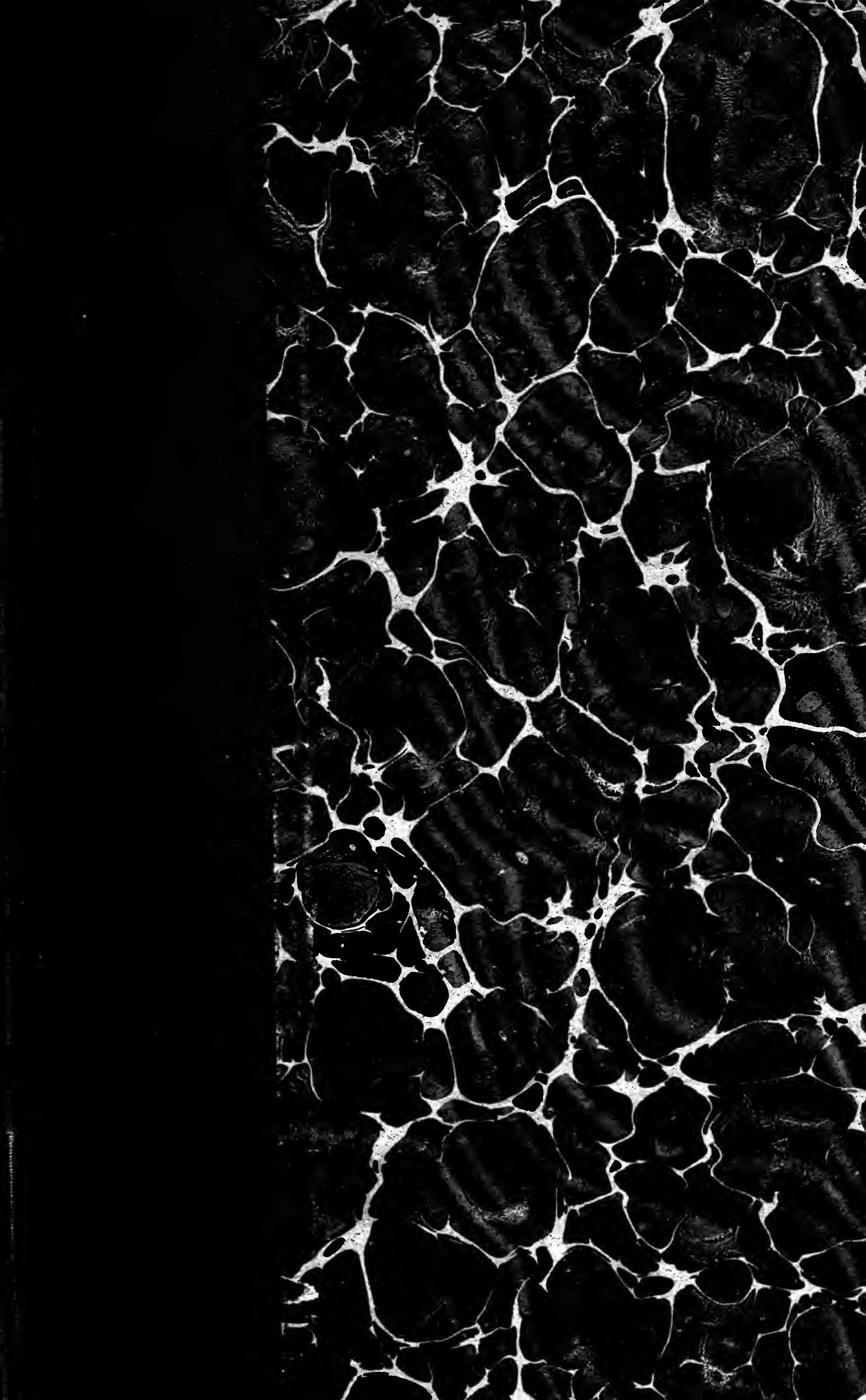



UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

DE

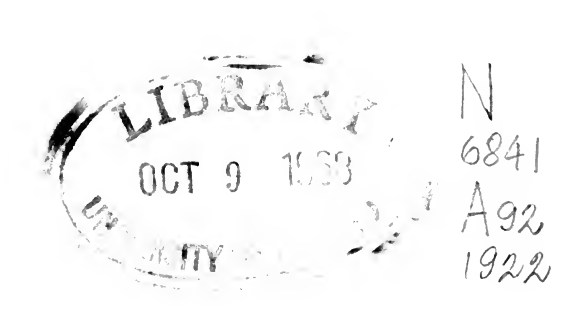
L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

ANNÉE 1922



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, boulevard Saint-Michel, PARIS (Ve)

1922


LIBRARY
OCT 9

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

ANNÉE 1922.

SÉANCE DU 7 JANVIER 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Gaston Brière, président.

Présents : MM. Alfassa, Charlier, Cordey, Fontaine, Furcy-Raynaud, Guiffrey, le comte d'Harcourt, Laran, Lemoisne, Lemonnier, Pierre Marcel, Marquet de Vasselot, Henry Martin, André Michel, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, Rouchès, Saunier, Stein, Vitry.

— En ouvrant pour la première fois une séance à l'École du Louvre, le Président tient à exprimer de nouveau sa gratitude à M. le Directeur des Musées nationaux pour l'hospitalité qu'il veut bien offrir à la Société; il remercie également le Président de l'Union centrale des arts décoratifs qui, pendant de longues années, a fait, au pavillon de Marsan, un si excellent accueil à la Société.

— Le Comité examine l'état des publications en cours : l'impression du *Bulletin* de l'année 1921 sera prochainement terminée; le tome VII des *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture* paraîtra dans le premier semestre de l'année.

— M. Laran expose suivant quel plan et dans quelles conditions le *Catalogue de l'œuvre de Nicolas-Bernard Lépicié,* rédigé par M. Philippe-Gaston Dreyfus, sera publié dans le *Bulletin.*

— M. Jean Guiffrey informe le Comité que M. Chévrier a bien voulu accepter de lui communiquer toutes les fiches sur Prud'hon réunies par M. Eudoxe Marcille. D'autre part, M. Anatole France mettra à sa disposition les documents qu'il possède sur le peintre et sur son œuvre.

— Sont reçus membres de la Société :

Mme la baronne Seillière, présentée par le marquis de Sayve et la comtesse de Sayve; M. Jean Bourguignon, conservateur du Palais national de Malmaison, présenté par MM. Lefuel et Ramet; M. Henri Bourrelier, éditeur, présenté par MM. Jolis et Rouchès; M. Paul Brame, présenté par MM. Lemoisne et Ratouis de Limay; M. Brouwet, présenté par MM. Lefuel et Marmottan; M. Michel Carsow, deuxième secrétaire de l'ambassade de Russie, présenté par MM. Alfassa et Brière; M. Robert Dubois-Corneau, présenté par MM. Lefuel et Marmottan; le baron André de Fleury, présenté par MM. Lefuel et Réau; M. Girod de l'Ain, présenté par MM. J. Masson et Brière; M. Paul Haviland, présenté par MM. Ratouis de Limay et Brière; M. Georges de Loukomski, conservateur du Musée de Kiew, présenté par MM. Ratouis de Limay et Réau; M. Georges-André Luquet, présenté par MM. Ratouis de Limay et Ramet; M. Édouard Michel, présenté par MM. Demonts et Laran; M. Pierre Mornand, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, présenté par MM. Cordey et Vallery-Radot; M. Victor Nodet, présenté par MM. Vitry et Aubert; M. Victor Puiforcat, présenté par MM. Lefuel et Marmottan; M. Alexandre Troubnikoff, ancien conservateur du Musée de l'Ermitage, présenté par MM. Demonts et Jeannerat.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, Marcel Aubert; Mlle Ballot; Mme la comtesse de Boisgelin; MM. G. Brière, le capitaine Buttin; Mlle Charageat; MM. R. Charlier, J. Cordey, L. Dimier; Mlle Duportal;

MM. H. Fage, Furcy-Raynaud, A. Godillot; Mme Grenier; MM. le comte d'Harcourt, J. Hatt, P. Hermel; Mlle Ingersoll-Smouse; MM. C. Jeannerat, A. Kahn; Mlles Lamy et Laplagne; MM. P. Lavallée, G. Lebel, H. Lefuel, Lotte, de Loukomski; Mlle Maillard; MM. J. J. Marquet de Vasselot, Henry Martin, E. May, André Michel, G. Migeon, P. Mornand, G. Perdreau, A. Picard, A. Ramet, P. Ratouis de Limay, L. Réau, Seymour de Ricci, Robiquet, G. Rouchès, Ed. Salles, Ch. Saunier, E. Sommier, H. Stein, P. Vitry; Mme Watel-Dehaynin.

Les portraits de la famille Grimod de la Reynière.

(Communication de M. Henri Guerlin.)

Les journaux ont annoncé que l'année Grimod de la Reynière allait succéder, pour les gourmets, à l'année Brillat-Savarin. Je sacrifierai donc, comme on dit, à l'actualité, en attirant votre attention sur les portraits de la famille de la Reynière. J'espère que ce sacrifice ne se fera pas, toutefois, aux dépens de l'histoire de l'art. Car les Grimod, si l'on veut bien me permettre de jouer un peu sur les mots, étaient, dans tous les sens, des gens de goût. Il faudrait n'avoir lu aucun des mémoires où est relatée la chronique plus ou moins scandaleuse du XVIIIe siècle, — Grimm ou Mariette ou Restif de la Bretonne, — pour ignorer la place qu'a tenue, dans ce monde frivole et charmant, la famille de la Reynière. Nous nous contenterons de rappeler que l'origine de sa fortune est à Vienne et à Lyon. De là, Antoine Grimod père vint exercer à Paris, de 1711 à 1719, la charge avantageuse de fermier général, dans laquelle lui succédèrent son fils et son petit-fils : Gaspard Grimod de la Reynière (1721-1756), l'époux de Madeleine Mazade, tous deux immortalisés par La Tour; puis Laurent Grimod de la Reynière (1735-1793), qui épousa Suzanne-Françoise de Jarente. Celle-ci se glorifiait de réunir dans son salon les noms les plus célèbres de la noblesse, de la littérature et des arts. Parmi

les plus intimes, on citait l'abbé Barthélemy, le colonel des Suisses, baron de Bezenval, ou le comte de Vaudreuil. Les mariages d'une sœur de Mme de la Reynière avec M. de Nicolaï, et des deux sœurs de Laurent Grimod, l'une avec M. de Levis et l'autre avec M. de Malesherbes, augmentèrent encore le prestige de ce salon. On y donnait de brillants concerts où l'on entendait les plus célèbres musiciens, tels que Sacchini, Piccini, Garat et Richer. Et l'on goûtait, en sortant, le plaisir suprême de couvrir les hôtes de brocards, de se glisser dans l'oreille des anecdotes si divertissantes que l'écho en est parvenu jusqu'à nous. Le fils de la maison, Balthazar, celui qui devait acquérir, comme gourmet, une si prodigieuse renommée, fournissait surtout à ces médisances un thème inépuisable. Élevé entre Mlle Quinaut et l'évêque d'Orléans, frère de sa mère, cet enfant terrible avait aussi sa société, plus mêlée, mais que l'on jugera non moins brillante que celle de l'orgueilleuse Suzanne de Jarente, — si l'on a pour les gens d'esprit le même penchant que Balthazar. Beaumarchais, Restif de la Bretonne, Condillac, Colin d'Harleville s'y rencontraient avec de pauvres hères tout crottés de la boue des ruisseaux. On y disait et faisait beaucoup de folies. Si vous voulez savoir lesquelles, lisez Desnoiresterres et Monselet[1]. Ce n'est pas ici le lieu de répéter les anecdotes du grand mystificateur qu'était Balthazar. Celui-ci aimait à prêter à ses amis. Et ses historiens le lui ont bien rendu.

Pénétrer dans le salon de Mme de la Reynière, c'est donc entrer en relations avec des grands seigneurs de la plus historique noblesse, des fermiers généraux, des hommes de lettres et des artistes, des gens d'esprit et des gens d'argent; c'est apercevoir d'un seul coup d'œil les types les plus caractéristiques de cette fin de l'ancien régime. Et rien ne nous permettra de nous représenter les hôtes de ce salon illustre, comme le témoignage des

1. Gustave Desnoiresterres, *Grimod de la Reynière et son groupe*. Paris, Didier, 1877; — Charles Monselet, *Les oubliés*. Alençon, Poulet-Malassis, 1857.



Portrait de Laurent Grimod de la Reynière par L.-M. Van Loo.

Phot. Bulloz.

Portrait présumé de Malesherbes par Roslin. (Musée Jacquemart-André.)

artistes qui nous ont légué leurs physionomies. Ce témoignage n'est pas moins piquant, et il est moins suspect que ceux que nous irions glaner un peu partout dans les mémoires plus ou moins véridiques de ce siècle où l'on fit un art de trancher une réputation d'un mot, comme une tête d'un coup de couperet. Encore ces témoignages devrons-nous en vérifier la valeur et soumettre à une critique sévère ces différents portraits pour nous assurer de leur identité. Et nous verrons que ce n'est pas facile.

Le premier fermier général de la famille, Antoine Grimod, né en 1647, mort en 1731 ou 1735, nous est connu par une gravure posthume exécutée en 1736, d'après un portrait-médaillon d'Antoine Quay, gravé par un ami de la famille, l'abbé Campion de Tersan. Nous retrouvons le même personnage, vu de face, dans un portrait qui semble peint entre 1700 et 1720. Par un hasard assez singulier, nous avons découvert ce portrait il y a seulement quelques jours. L'inscription *Grimot* (sic) *de la Reynière* a été ajoutée après coup, comme le prouve la faute d'orthographe et aussi cette circonstance qu'Antoine Grimod n'a jamais anobli d'aucun titre son nom roturier. Il se sentait glorieux cependant de sa prospérité récente. Il venait d'arriver de Lyon à Paris, avait été présenté au roi, en avait obtenu le titre de fermier général qui sera porté par trois de ses descendants. Il fit faire son portrait sans doute dans le costume de présentation à la cour : le portrait marque l'avènement d'une dynastie.

Voici ensuite Antoine-Gaspard Grimod de la Reynière (1690?-1756) et son épouse Marie-Madeleine Mazade (1716-1773). Ceux-là vous les connaissez bien. Et il me suffira de vous rappeler que ces portraits sont ceux qui ont été envoyés par La Tour au Salon de 1751. Qui les a vus a connu les deux modèles et ne les oubliera plus. Ainsi la famille de la Reynière entre dans l'histoire de l'art avec deux chefs-d'œuvre et dans la chronique avec des anecdotes peu flatteuses et plus ou moins véridiques. On sait que, sous prétexte que « les riches devaient payer pour les pauvres », La Tour demanda au fermier général un prix tellement exorbitant que celui-ci lui aurait laissé

son portrait pour compte[1]. La Tour se serait vengé en faisant gratis celui du domestique. L'anecdote a son prix. Elle en aurait davantage, surtout aux yeux des marchands, si l'on parvenait à retrouver chez quelque héritier du susdit valet le portrait si généreusement offert. Jusqu'à preuve du contraire, nous admettrons que La Tour, homme irritable, mais pratique, aimait la vengeance et la préférait gratuite.

Le fils qui, en 1756, succéda à Antoine-Gaspard Grimod de la Reynière dans sa charge, Laurent de la Reynière, qui était mécène et homme de goût, et qui fut plus tard nommé membre amateur de l'Académie royale, eût bien voulu, j'aime à le croire, fût-ce au prix d'un méchant commérage, bénéficier pour lui et pour sa femme, Suzanne de Jarente, d'un portraitiste de la valeur de La Tour. Celui-ci conservait-il de la rancune envers la famille de la Reynière ou Laurent de la Reynière, se laissant éblouir par l'éclatante vogue des Van Loo, préféra-t-il leur talent à celui de l'irascible Picard? Un académicien, même honoraire, aurait-il commis une telle erreur de goût? Ce qui est certain, c'est qu'il choisit pour portraitiste le peintre du roi d'Espagne, Louis-Michel Van Loo, qui était rentré en France en 1753. C'est dans les premiers temps de son séjour à Paris que dut être exécuté le portrait de Laurent de la Reynière. De ce portrait nous connaissons cinq répliques anciennes : l'une d'elles, signée, qui appartient à Mme la baronne d'Etchegoyen, une descendante de Mme de Nicolaï, sœur de Mme de la Reynière, a pour pendant un délicieux portrait de cette dernière également signé de Van Loo. Une autre réplique du même portrait de Laurent de la Reynière a été achetée par M. Mame à la vente Kramer en 1913; une troisième réplique m'appartient par héritage de famille. Provenant d'une origine semblable, une quatrième effigie, accompagnée du portrait de Suzanne de Jarente, est entre les mains de M. Allard de Châteauneuf, qui en a donné une copie au cercle de la rue Boissy-d'Anglas[2], ancienne

1. Mariette, *Abécédaire*.
2. Celle-ci ne comprend que le haut du buste, l'habit étant

demeure de la Reynière. Enfin, une cinquième réplique, mais qui ne paraît pas de la main de Van Loo, et qui avait d'ailleurs été attribuée à Drouais, a été vue par moi chez un antiquaire de la rue Royale, qui l'avait reçue en dépôt. Pour qui aura examiné attentivement les œuvres de Louis-Michel Van Loo, il ne semble pas douteux que ces différents portraits, le dernier excepté, ne soient authentiques au même titre que ceux qui figurent à Madrid et à Versailles.

Les uns ont la forme ovale, les autres sont quadrangulaires. Tous offrent la même facture brillante, d'une habileté incontestable, mais un peu banale, il faut l'avouer, corrigée par un sens décoratif extrêmement séduisant. En somme, un portrait joliment élégant, d'observation dénuée de toute cruauté, qui devait plaire infiniment à un homme riche et qui avait des prétentions.

Le modèle, — le visage de face, le corps tourné de trois quarts, vêtu d'un éclatant habit ponceau, — affirme ses goûts d'artiste par un bâton de sanguine qu'il tient dans sa main droite et l'élégance de son corps, par la main gauche, presque féminine, qu'il étend à hauteur du jabot, comme pour se désigner soi-même. On n'est pas très étonné d'apprendre que cette main-là ait été timide à manier l'épée, ainsi que le prétend la chronique, et ce visage efféminé convient assez bien à l'homme qui se cachait dans sa cave les jours où le tonnerre grondait. D'autres preuves, plus précises, nous permettent, d'ailleurs, d'identifier ce portrait. D'abord l'unanimité de ces cinq traditions, dont trois au moins sont héritages de famille. Ensuite, observez la ressemblance frappante entre ce visage et celui de Madeleine Mazade, tel que La Tour nous l'a transmis. Enfin, je signalerai que le prénom de mon arrière-grand-père, Laurent, est également celui de son parrain, le second Grimod de la Reynière. Et l'on connaît assez l'habitude qu'avaient les parrains de faire don de leurs portraits à leurs filleuls pour convenir qu'il y a, dans cette coïncidence, et une explication pour le don

couleur prune et non ponceau, comme dans toutes les autres répliques.

de ce portrait, et un argument de plus en faveur de cette identité.

Je signalerai également l'existence, en ma possession, d'une petite miniature très soignée, signée de Mlle De Noiresterres, d'après le même modèle plus âgé, mais ayant conservé, jusque vers la fin du règne de Louis XVI, toute son élégance un peu féminine. Et je pense que l'on considérera la question comme parfaitement éclaircie.

Le portrait de Suzanne de Jarente, par L.-M. Van Loo, qui appartient à Mme la baronne d'Etchegoyen, au château de Baclair, est une œuvre charmante, où la jeune femme est représentée en train de prendre son chocolat.

Un membre de la même famille, M. le marquis de Montaut, a acquis dans une vente un autre portrait de Mme de la Reynière, qui paraît bien, lui aussi, sortir de l'atelier de L.-M. Van Loo. C'est un ovale qui nous présente le visage et le buste d'une très jolie femme aux yeux bleus. Des boucles de cheveux poudrés à frimas encadrent sa figure souriante, dont la fraîcheur est rehaussée par le bleu outremer du vêtement et les fleurs de son corsage. En somme, une œuvre très séduisante dont la ressemblance est garantie par le médaillon bien connu de Nini. Mais celui-ci souligne davantage le port de reine, le fin et impérieux profil de cette femme que le bon Doyen prétendait « attaquée de noblesse », et dont Mme Vigée-Lebrun, de son côté, critique « l'air noble et fier », en ajoutant : « Elle avait été belle, très grande et très maigre. » Les peintres ne regardaient la pauvre Suzanne de Jarente avec bienveillance que lorsqu'ils avaient la palette en main. L'instinct professionnel avait raison alors de leur antipathie, et ils oubliaient la femme en faveur du modèle. Il fallait bien, d'ailleurs, que Suzanne de Jarente pontifiât un peu pour son oncle et pour son frère, tous deux élevés successivement au siège épiscopal d'Orléans, qui ne pontifiaient pas assez, — l'oncle surtout, Louis Sextius de Gérente (ou Jarente) de la Bruyère. Cet étrange évêque a fait reproduire ses traits, et le tableau est encore au Musée d'Orléans. Il estimait nécessaire d'être dans son diocèse au moins en effigie. Peut-être cette œuvre médiocre est-elle de ce Rabillon qui a fait de lui

un autre portrait destiné à un bréviaire et qui fut si finement gravé par Moreau le Jeune. Une autre vignette du même est due à Saint-Aubin. Mais il ne faudrait pas confondre l'original de ce portrait avec celui qu'a représenté Vincent en 1787 et qui est au même Musée, tandis qu'au Musée Jeanne d'Arc figure une autre gravure du même évêque due à Cochin. En 1772, l'oncle de Suzanne de Jarente avait quitté Orléans pour aller scandaliser Marseille. Il s'agit dans le portrait de Vincent et dans la gravure de Cochin du frère de Suzanne, Mgr d'Orgeval de Jarente, prélat assez léger sans doute, mais qui n'est point coupable des fredaines que l'on imputait à son oncle. Mais revenons à Suzanne de Jarente.

Le portrait qui se trouve au cercle de la rue Boissy-d'Anglas n'est, nous l'avons dit, qu'une copie du pastel qui appartient à M. Allard de Châteauneuf. Il semble bien, — autant qu'on puisse en juger d'après une copie, — que ce ne soit qu'une variante de l'original que possède M. de Montaut. Même mouvement penché de la tête, mêmes boucles dissimulant le cou très long signalé par les chroniqueurs. Le corsage est d'un bleu plus pâle, — ce qui peut être le fait du copiste. Le bouquet de fleurs est supprimé. En revanche, on remarque les mêmes caractères très spéciaux de la physionomie, le bas de la figure étant très allongé par rapport à la hauteur du nez, et aussi la même bouche en cœur charmante et hautaine.

Mais voici qui va compliquer singulièrement la question. Il existe au Musée André deux portraits de Roslin, que vous connaissez tous, et qui sont catalogués comme étant ceux de Laurent Grimod de la Reynière et de Suzanne-Françoise de Jarente. Un simple coup d'œil suffit à démontrer que, si nous acceptons cette identité, il faut rejeter celle des dix portraits que nous avons précédemment étudiés. Nulle ressemblance entre le Grimod de la Reynière et la Suzanne de Jarente de L.-M. Van Loo et le couple représenté par Roslin. D'ailleurs, à la date de ces derniers portraits (1764), Laurent de la Reynière n'aurait eu que vingt-huit à vingt-neuf ans. Et il est évident que le portrait de Roslin est celui d'un homme d'au moins quarante ans. Fort heureusement, ni M. Émile Bertaux ni

M. Pierre de Nolhac ne se portent garants de cette attribution, ni ne mettent dans la balance le poids de leur grande érudition. Jusqu'à plus ample information, cette identification ne repose que sur l'affirmation du marchand qui a vendu ces tableaux à M. et Mme André, en 1889. Une fiche du Musée que M. de Nolhac a bien voulu me communiquer veut trouver « une ressemblance frappante entre ce personnage et son père, dont il reprit la ferme et dont il continua la vie de financier fastueux et extravagant ». Par parenthèse, je trouve ces deux épithètes un peu hasardées. Fastueux, oui. Mais pourquoi extravagant? Je crains bien que l'érudit qui a rédigé cette fiche n'ait confondu Laurent Grimod, le riche financier, avec le gourmet excentrique qu'il avait pour fils, et qui faisait son désespoir. Quant à la ressemblance, elle est plus apparente que réelle et ne résiste pas à un examen approfondi. On ne saurait d'ailleurs supposer un instant que ces portraits soient ceux d'Antoine-Gaspard et de sa femme. Le témoignage de La Tour est là pour établir qu'il n'y a aucune ressemblance entre Madeleine Mazade et cette blonde ingénue. Et d'ailleurs les deux toiles, comme nous l'avons dit, sont datées de 1764, et Antoine-Gaspard était depuis onze ans mort au champ d'honneur des gourmets, — je veux dire d'indigestion.

Nous avons vu qu'il ne peut s'agir de Laurent. « Si ce n'est toi, c'est donc ton frère » ou « ton beau-frère ». Rien de plus commun, dans les familles, que ces confusions d'identité.

Et, justement, le visage représenté par Roslin évoque le souvenir d'un certain buste de Houdon, — celui de Guillaume Lamoignon de Malesherbes, le fameux défenseur de Louis XVI, qui avait épousé Françoise-Thérèse de la Reynière.

Rapprochons les deux œuvres d'art. La ressemblance est indéniable. Que l'on examine chaque trait l'un après l'autre. Il y a, ici et là, identité des caractères et identité des proportions. Malesherbes, bien plus âgé que sa femme, avait quarante-trois ans en 1764. Et ce renseignement concorde avec notre portrait.

Il faudrait vraiment être bien prévenu pour voir, dans le personnage représenté par Roslin, un poltron efféminé et un petit-maître fastueux, comme tous les chroniqueurs nous représentent Laurent de la Reynière. Bien plutôt, reconnaissons-nous le signalement de Malesherbes, cet homme qui affectait une simplicité allant, aux yeux de certains, jusqu'à la vulgarité. Nous retrouvons jusqu'à son sourire, tel qu'il nous est décrit par un contemporain qui fut de ses familiers. « Il avait aussi un demi-sourire, bien connu de ses amis, qui lui servait à apprécier les hommes pervers qui voulaient, malgré lui, descendre dans sa pensée pour la corrompre; ce sourire était sa seule malice, et, comme il n'en fit jamais un mauvais usage, il ne faut pas le lui reprocher[1]. » Cette expression, sans doute, est plus éloquemment reproduite dans le buste de Houdon que dans le tableau du Musée André. Cela prouve seulement que Houdon était un artiste bien supérieur à Roslin. Je ne vous parlerai pas de tous les portraits gravés de Malesherbes qui nous sont parvenus. Toute cette imagerie, — même le portrait gravé d'après Jean Valade, — ayant perdu dans l'interprétation du graveur presque toute valeur documentaire. Tout cela est généralement médiocre. Malesherbes, qui aimait les bons mots, pourrait dire que, décidément, on en voulait à sa tête.

Si l'on admet l'identification que je propose, la jeune femme ne serait autre que celle dont le même biographe nous raconte la triste fin[2] :

« Celle-ci, dit-il, née avec une imagination vive et une grande sensibilité qui dégénérait souvent en maladie de nerfs, aimait à chasser dans sa terre, avec une adresse dont les gardes-chasse eux-mêmes se seraient honorés; le fusil, dont sa main s'enorgueillissait, ne servit un jour que trop bien sa tête égarée par des vapeurs. Elle attacha, avec un sang-froid apparent, cet instrument de mort par le moyen d'un double ruban, dont l'un touchait à la

1. *Vie publique et privée de Malesherbes*. Paris, 1803, chez les marchands de nouveautés, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 145.

détente, tandis que l'autre appuyait le canon sur son sein : le coup partit et elle se tua. »

Le portrait de Roslin aurait donc, pour retenir la curiosité, outre son mérite artistique, un certain intérêt romanesque et dramatique.

Permettez-moi de joindre à cette galerie de famille un beau pastel qui est en ma possession et que les pièces de succession donnent comme celui de M. Grimod de Verneuil. Une tradition, confirmée d'ailleurs par l'opinion de certains amateurs, tels que M. de Montaiglon, attribuait cette œuvre à La Tour, comme tous les beaux pastels de la même époque. Pour ma part, j'ai éprouvé des doutes sérieux lorsque j'ai vu les pastels de Jean Valade au Musée d'Orléans. Mes doutes se sont changés en conviction quand j'ai su que Jean Valade avait été aussi le portraitiste de Malesherbes. J'ignore ce qu'est devenue cette dernière œuvre que je ne connais que par une gravure sans caractère quant à la ressemblance. Mais il y a de telles analogies de mise en toile, de distribution de la lumière que, pour ma part, le doute ne m'est guère possible. Et vous pensez bien que si le possesseur d'un tableau en retire la paternité à La Tour pour la donner à Jean Valade, ce n'est pas précisément avec une arrière-pensée intéressée.

Surtout nous retrouvons bien ici une harmonie riche et fine qui est comme la signature de Jean Valade, avec le teint frais du bonhomme, le velours cramoisi de l'habit brodé d'or, le tout s'enlevant sur un fond gris. Qu'était ce Grimod de Verneuil? Un cousin germain des la Reynière, dont l'intimité avec eux semble avoir été rendue plus étroite par un commun amour de la bonne chère. Nous retrouvons, en effet, un Grimod de Verneuil, — le fils du précédent, — parmi les commensaux ordinaires du célèbre gourmet. Et son portrait figure, dans l'*Almanach des gourmands* (t. VIII)[1], comme membre du jury dégustateur, — institution qui est restée devant la postérité le principal titre de gloire de Balthazar Grimod de la Reynière, — lequel, par parenthèse, n'était pas seulement

1. Année 1808.

le prince des gourmets, mais aussi, ce qui vaut mieux, un excellent écrivain et un critique dramatique redouté.

On pense qu'il fut portraituré bien des fois. Un portrait de lui, tout enfant, un pastel, attribué par les uns à La Tour, par les autres à Mlle Filleul, tient compagnie à ceux de ses parents que possède Mme d'Etchegoyen. En outre, nous ne voyons à retenir, comme œuvre de valeur, que les portraits de Boilly, dont le plus curieux est celui qui figure sous le titre : *le Gourmand*, dans le magasin de Corcelet, au-dessus du comptoir. Il est juste d'ajouter que M. Marmottan laisse planer un doute sur l'identité de ce portrait et d'un autre, dû également à Boilly. Je ne puis, malheureusement, apporter à la solution de ce problème plus de précision que notre savant confrère.

Je m'aperçois que je me suis, à mon tour, attardé trop longtemps dans le salon de Mme de la Reynière. Mais, si la société de cette charmante femme se composait, selon le témoignage de la malicieuse Mme Vigée-Lebrun, « des personnes les plus distinguées de la cour et de la ville », on y voyait aussi, vous en conviendrez, d'assez bonne peinture. Et ce sera mon excuse si j'ai prolongé outre mesure la visite.

Les bustes de l'avocat Gerbier par Lemoyne et Houdon.

(Communication de M. Louis Réau.)

Les amateurs et les érudits n'ignorent pas qu'il existe à Paris, en dehors des collections particulières plus ou moins accessibles à leur curiosité, un grand nombre d'établissements publics qui recèlent des chefs-d'œuvre inconnus de la sculpture française du XVIIIe siècle. Quelques-unes de ces cachettes officielles ont été récemment explorées, notamment par M. Amédée Boinet, qui a révélé au public que la galerie des bustes de la bibliothèque Sainte-Geneviève ne le cédait guère en importance à celle beaucoup plus illustre des deux foyers de la

Comédie-Française. Mais qui s'avise d'aller voir au Muséum d'histoire naturelle l'admirable buste de *Réaumur* par J.-B. Lemoyne, irrespectueusement relégué au fond d'un placard en compagnie du chapeau-tromblon de Cuvier, ou la statue de *Buffon* par Pajou qui se morfond dans la pénombre d'un escalier? Qui a pu étudier ou même apercevoir distinctement les statues de grands hommes et les bustes du palais de l'Institut, enfouis dans de véritables catacombes où ne filtre qu'un jour crépusculaire? Et pourtant il y a là plus d'une œuvre de premier ordre et parfaitement digne du Louvre, quand ce ne serait que le *Voltaire nu* de Pigalle, le *Corneille* de Caffieri, le *Montesquieu* de Clodion, le *Napoléon Ier* de Roland[1].

Bien que située elle aussi au cœur de Paris, en plein Palais de Justice, la bibliothèque de l'Ordre des avocats demeure au regard des historiens d'art une *terra ignota*. Les deux bustes de l'avocat Gerbier par Lemoyne et Houdon, qui constituent la meilleure part de son patrimoine artistique, ont été signalés en 1912 par M. Brière à la *Société d'histoire de l'Art français;* mais ils n'avaient jamais été encore photographiés et publiés et on a imprimé sur leur compte les erreurs les plus flagrantes.

C'est ainsi que, dans un récent ouvrage sur *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque*, M. Giacometti, qui n'a évidemment pas pris la peine d'entreprendre un voyage d'exploration dans l'île de la Cité, déclare sans hésitation que le buste de Houdon légué à la bibliothèque de l'Ordre des avocats est un marbre et que le portrait du même personnage par Lemoyne a disparu. « On ignore, écrit-il, ce qu'est devenue cette œuvre qu'il serait inté-

1. Nous avons cependant plaisir à rendre hommage à l'intelligente initiative de M. Widor, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, qui a introduit récemment un peu d'ordre dans ce chaos, déporté les non-valeurs dans les resserres du Musée Jacquemart-André et mis en vedette quelques pièces capitales. Mais ce reclassement devrait être poursuivi d'une façon plus systématique et la lumière restera toujours déplorable.

ressant de pouvoir comparer avec le buste fait par Houdon, qui fut élève de Lemoyne. On verrait ainsi de combien notre artiste s'était affranchi du premier enseignement reçu. » Si M. Giacometti avait porté ses pas jusqu'au Palais de Justice, il aurait pu, le plus aisément du monde, instituer cette comparaison, fort instructive en effet, entre les deux bustes, puisqu'ils se font pendant dans la même galerie et ne sont guère séparés que par la largeur d'une porte; il se serait également assuré par la même occasion que le prétendu marbre de Houdon n'est qu'un simple plâtre teinté terre cuite.

I.

L'avocat Gerbier de la Masselaye était un personnage considérable. Sa carrière fut exceptionnellement brillante[1]. Né à Rennes en 1725, il débuta, en 1753, au barreau de Paris, où il ne tarda pas à conquérir de haute lutte la première place. La foule se pressait au Palais pour l'entendre; son succès balançait celui du grand acteur Lekain à la Comédie-Française. En 1771, lors de l'exil des Parlements, il se laissa séduire par le chancelier Maupeou et consentit à plaider devant la commission remplaçant le Parlement de Paris : ce qui lui valut l'animosité de quelques-uns de ses confrères. Néanmoins, il fut élu bâtonnier en 1787. Il eut la sagesse de mourir à la veille de la Révolution, le 26 mars 1788, à l'âge de soixante-trois ans.

Pour se faire une idée de l'extraordinaire renommée de cet avocat du temps de Louis XVI, dont le nom est aujourd'hui tombé dans l'oubli, il faut lire l'éloge grandiloquent que lui consacra en 1812 un de ses successeurs, le bâtonnier Delacroix-Frainville.

1. Cf. la notice biographique du *Barreau français*, t. VI. Paris, 1822. La plupart de ces renseignements sur la vie de Gerbier nous ont été fournis par notre ami M. Schuler, vice-président de chambre à la Cour d'appel, et par l'aimable bibliothécaire de l'Ordre, que nous remercions de son empressement à faciliter nos recherches.

« O Gerbier, la génération de ceux qui eurent le bonheur de te voir et de t'entendre n'est pas périe tout entière. Reçois en ce jour notre hommage; reçois-le de tes profonds admirateurs, de ceux dans la mémoire desquels les sons éloquents de ta voix retentissent encore. Mais comment t'en offrir un digne de toi? Il faudrait ravir une étincelle de ton génie pour en exprimer les effets et la puissance, pour te peindre à ce barreau où tu n'apportais d'autre préparation qu'une âme remplie des plus ravissantes inspirations, pour retracer les mouvements de cette âme sublime, tantôt excitant les plus touchantes émotions, tantôt par ses élans rapides et impétueux subjuguant et entraînant; pour dire comment, toujours maître de toi et de tes auditeurs, tu suivais dans leurs yeux les impressions que tu produisais, pressant ou resserrant à ton gré tes magnifiques développements jusqu'à ce que le triomphe de la conviction fût obtenu; pour décrire le pouvoir magique qui résidait sur tes lèvres et sur toute ta personne, l'enchantement de cette voix harmonieuse, l'heureux accord de cette action noble et pure. Car tout dans toi était éloquent : ton front, siège de la sérénité, tes regards animés du feu de ton génie, tes gestes, tes mouvements et jusqu'à ton immobilité. Quel autre réunit jamais à un degré plus éminent le merveilleux assemblage de tout ce qui constitue le parfait orateur? S'il est vrai que la nature, avare de ses bienfaits, ne reproduise qu'à de longs intervalles les grands modèles en tous genres, il faut croire qu'elle voulut faire revivre dans Gerbier pour la France le Démosthène de la Grèce et le Cicéron de Rome. Un grand orateur du barreau avait manqué au siècle de Louis XIV : il fut réservé pour notre âge. »

Malheureusement la gloire de celui que ses contemporains avaient surnommé l'*Aigle du barreau*, le *Cicéron français*, a été aussi éphémère que celle de ses confrères de tous les temps, dont les périodes les plus étincelantes et les plus crépitantes s'éteignent avec la rapidité décevante d'un feu d'artifice. Aujourd'hui que l'écho de sa voix s'est évanoui, son principal titre de gloire reste peut-être d'avoir servi de modèle aux deux plus célèbres « bus-

tiers » de son temps : Jean-Baptiste Lemoyne et Jean-Antoine Houdon.

II.

Ces deux bustes ne sont pas les seuls portraits que nous connaissions de Gerbier, dont l'iconographie est très riche. Son portrait peint par Duplessis fut exposé au Salon de 1769, et Gabriel de Saint-Aubin l'a croqué en marge de son exemplaire du livret que conserve le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Entre les deux bustes de Lemoyne et de Houdon qui datent respectivement de 1767 et de 1781 se place un troisième portrait sculpté par Vassé qui figura au Salon de 1771. Il est regrettable qu'aucun dessin, aucune gravure ne nous ait gardé le souvenir de cette œuvre disparue. Notre comparaison pourrait ainsi porter non plus sur deux, mais sur trois des meilleurs sculpteurs du XVIIIe siècle.

Le buste en terre cuite de Lemoyne, qui est le plus ancien des trois, fut exposé par l'artiste au Salon de 1767 en même temps que le buste de *Trudaine*, qui a passé de l'École de Droit, à laquelle il était primitivement destiné, au Musée du Louvre, et le magnifique buste de *Montesquieu*, dont le marbre appartient aujourd'hui au Musée de Bordeaux[1]. Les contemporains ne manquèrent pas d'esquisser à cette occasion un parallèle entre l'avocat et l'auteur de l'*Esprit des lois*. On lit dans le compte-rendu publié par le *Mercure de France* en novembre 1767 : « Le buste de M. de Montesquieu, dont M. le prince de Beauveau fait présent à l'Académie de Bordeaux et le portrait de M. Gerbier, avocat au Parlement, ont offert les ressemblances intéressantes de deux célèbres amis des lois. »

Nous ignorons à quelle date ce buste de Gerbier devint la propriété de l'Ordre des avocats. Comme il n'est ni signé ni daté et qu'on savait que l'auteur du *Voltaire* avait fait un portrait de l'ancien bâtonnier, il passa d'abord pour une œuvre de Houdon. C'est sous ce faux état civil

1. La terre cuite est restée à Paris, dans la collection Ed. Kann.

qu'il échappa a l'incendie du Palais de Justice pendant la Commune. Dans son discours de rentrée à l'ouverture de la Conférence des avocats, le 2 décembre 1871, Me Rousse, qui avait sauvé comme un palladium le buste de son devancier, évoqua éloquemment ce souvenir tragique : « La Sainte-Chapelle, restée seule debout et intacte dans un cercle de feu, a recueilli comme un lieu d'asile les épaves de notre ruine. C'est là qu'un jour vous auriez pu voir un de vos anciens emportant dans ses bras le buste classique de Gerbier. » Cette anecdote est rapportée plus explicitement par J. Fabre dans son livre sur *La justice à Paris pendant le siège et la Commune :* « Au milieu du tumulte, le bâtonnier avait transporté le buste de Gerbier, attribué par erreur à Houdon. Trébuchant à travers les escaliers, les poutres et les cordages, il avait déposé son fardeau au fond de la chapelle; à chaque pas, il songeait, sans pouvoir s'en défendre, au pieux Énée, emportant sur ses épaules, dans la nuit fatale d'Ilion, le vieil Anchise et ses dieux domestiques. »

La patine de fumée et de suie qui témoignent de ce dramatique sauvetage n'a pas résisté à un moulage qu'on a fait depuis pour en tirer une épreuve en métal. Par suite de cette opération, le buste de Lemoyne est représenté au Palais de Justice par trois exemplaires : la terre cuite originale, un moulage en plâtre teinté et une fonte en bronze.

***

C'est seulement en 1881 que le véritable buste de Houdon est venu rejoindre à la bibliothèque de l'Ordre la terre cuite qui lui avait été indûment attribuée et qu'il fallut bien se résigner à débaptiser. Il provient d'un don de Me Templier, arrière-petit-fils de Me Caillau de Courcelle, ancien bâtonnier, qui l'aurait reçu de Gerbier lui-même.

Que savons-nous de cette œuvre quasi inconnue de Houdon? Si nous consultons le livret du Salon de 1781, nous y voyons inscrit sous le no 260 le *Buste en plâtre*

couleur de terre cuite de M. Gerbier, avocat. Il appartient donc à la meilleure époque de l'artiste; il est contemporain de ses plus parfaits chefs-d'œuvre : la *Diane* de l'Ermitage, le *Tourville* de Versailles, le *Voltaire* de la Comédie-Française.

Sans être un « réclamiste » aussi effronté que J.-J. Caffieri, Houdon était toujours à l'affût de l'actualité; il s'ingéniait à portraiturer tous les *hommes du jour :* ministres, inventeurs, acteurs en vogue, voire même simples charlatans. Peu lui importait leur mérite ou leur moralité, pourvu que leur nom fût populaire, et il mettait aussi bien son ciseau au service du vertueux Necker que de l'aventurier Cagliostro. La réputation d'éloquence de Gerbier suffit à expliquer qu'il ait introduit cet avocat dans sa galerie d'hommes célèbres. Mais, en 1781, il avait des raisons très particulières de l'y faire entrer. Gerbier était l'avocat-conseil de la Comédie-Française et c'est lui qui était intervenu pour faire attribuer à la Comédie la statue de Voltaire que Mme Denis, devenue Mme Duvivier, avait d'abord destinée à l'Académie française. Le 26 septembre 1780, il écrivit à la nièce du grand homme une lettre ouverte où il laissait entendre de la part des comédiens que la place de l'auteur de *Zaïre* était toute marquée au milieu des artistes qui interprétaient ses œuvres. C'est donc à son intervention qu'est due, au moins en partie, la décision prise en faveur de la Comédie, et c'est certainement à l'occasion des négociations relatives à la statue de *Voltaire* que Houdon se trouva amené à modeler le buste de Gerbier.

Ce portrait a été plusieurs fois reproduit. Il a été gravé par Pujos, et on le reconnaît très nettement dans les deux célèbres tableaux de Boilly conservés l'un au Musée des Arts décoratifs, l'autre au Musée de Cherbourg, qui reproduisent l'*Atelier de Houdon* en 1803 et en 1808 : il est juché sur le premier rayon à droite, non loin du sein généreusement découvert de la cantatrice Sophie Arnould, l'incomparable interprète de l'*Iphigénie* de Gluck, dont son regard sévère de puritain semble se détourner.

A la vente après décès de 1828, un exemplaire de notre

buste fut offert dans un même lot conjointement avec le prince Henri, frère de Frédéric le Grand. Le procès-verbal de la vente porte cette mention, assez plaisante dans son raccourci : *Gerbier et Henri de Prusse, terre cuite : 23 francs.* Prix faible en vérité, mais relativement fort honorable pour les deux associés, si l'on songe qu'à la même vente les bustes en plâtre du tsar Alexandre Ier et de l'impératrice Joséphine ne dépassèrent pas à eux deux l'enchère de 2 fr. 50.

Existe-t-il d'autres exemplaires du buste de Gerbier que celui du Palais de Justice? Nous avons déjà dit que cet exemplaire n'est nullement, comme le prétend M. Giacometti, en marbre, mais en plâtre teinté. Me Cartier, bibliothécaire honoraire de l'Ordre des avocats, que nous avons consulté à ce sujet, nous a expressément affirmé que la bibliothèque n'a jamais possédé le moindre buste en marbre de Houdon. D'ailleurs, aucun document du XVIIIe siècle ne signale une exécution en marbre. Par contre, Houdon mentionne lui-même dans la liste autographe de ses œuvres qu'il dressa en 1785, à la veille de son départ pour l'Amérique, sous le millésime de 1781 et le numéro 91 : *Un buste en bronze de M. Gerbier, avocat.* Il aurait donc fondu ce buste en bronze, comme il le fit pour ceux de Voltaire et de J.-J. Rousseau. Malheureusement, de même que l'exemplaire hypothétique en marbre, cet exemplaire en bronze a disparu.

Nous ne connaissons, en somme, le buste de Gerbier que par des exemplaires en plâtre. Celui qui a été donné au Palais de Justice est-il le plâtre original du Salon de 1781 ou n'est-ce qu'un moulage moderne? Il est assez difficile de s'en assurer sous la patine couleur terre cuite qui le recouvre. Un autre plâtre identique, mais cette fois teinté en bronze noir, appartient à l'antiquaire Larcade. M. Vitry en connaît une troisième réplique dans la famille de Me Cresson. Enfin, M. Brière nous signale que des surmoulés ont été pris sur le plâtre de la bibliothèque de l'Ordre et qu'il se souvient d'en avoir vu un au Musée de Toul, où il est entré comme don de Me Liouville.



Clichés Bulloz.



BUSTES DE L'AVOCAT GERBIER

PAR J.-B. LEMOYNE. PAR HOUDON.

III.

Après avoir ainsi rassemblé et critiqué tous les renseignements de nature à éclaircir l'histoire de ces bustes, il nous reste, — et c'est la partie la plus intéressante de notre tâche, — à les comparer. C'est une rare bonne fortune que de pouvoir confronter dans l'interprétation d'un même modèle deux portraitistes aussi remarquables, — et qui plus est deux sculpteurs : car la comparaison d'un buste de Lemoyne avec un pastel de La Tour ou une peinture de Duplessis, si elle est aussi intéressante au point de vue iconographique, est forcément moins instructive au point de vue artistique que le rapprochement avec un buste du même personnage, modelé par son grand rival Houdon.

Les différences qu'on peut observer entre l'expression des deux bustes tiennent évidemment pour une bonne part à ce qu'ils sont séparés par un intervalle de quatorze années. Lorsqu'il posa, en 1767, dans l'atelier de Lemoyne, Gerbier, bien qu'il fût déjà complètement chauve, n'avait que quarante-deux ans; lorsque Houdon modela ses traits en 1781, il en comptait cinquante-six. L'écart est appréciable, et l'on n'a pas de peine à s'expliquer que les yeux soient plus pétillants, les traits plus mobiles dans le portrait de Lemoyne, tandis que le masque de Houdon semble par comparaison durci et presque figé.

Mais en dehors de ces différences imputables à l'âge du modèle, il en est d'autres qui tiennent au tempérament des deux artistes et à l'évolution de style qui s'était accomplie dans l'art français entre 1767 et 1781. Lemoyne est une nature plus fougueuse, plus frémissante; Houdon est plus pondéré, plus froid. Lemoyne appartient à l'époque où le style baroque des Berninesques était encore en honneur; Houdon participe, au contraire, au mouvement de renaissance du classicisme.

Appliquons ces observations générales aux deux bustes qui font l'objet de notre étude, et nous verrons avec quelle précision elles se vérifient. L'analyse de la physionomie

et du costume fait ressortir des différences bien significatives. Le buste de Lemoyne a dans le port de la tête qui se tourne franchement vers la droite, dans la direction oblique du regard, un caractère de mobilité qui est encore accentué par le chiffonnement pittoresque de la draperie négligemment jetée, dont les plis obliques courent en direction inverse du mouvement de la tête. Le buste de Houdon frappe au contraire par sa rigidité presque frontale, par la fixité du regard, par le strict parallélisme des commissures de la bouche qui semblent prolonger le menton carré et volontaire : cet effet de sévérité monumentale est renforcé par l'absence complète de draperie qui confère à cet avocat parisien la majesté d'un sénateur romain.

Si nous essayons de résumer en quelques mots l'antithèse frappante de ces deux effigies d'un même personnage, nous dirons que le buste *à la française* de Lemoyne est plus vivant, mais que le buste *à l'antique* de Houdon, plus solidement construit, plus dépouillé de tout ce qui est accidentel et accessoire, l'emporte par le style. Le premier est plus pittoresque; le second a plus de caractère. L'un est une *traduction* directe de la vie par un praticien extrêmement sensible et adroit; l'autre est une *interprétation* par un psychologue qui fouille plus profondément l'âme de son modèle et, sans négliger le détail individuel, sait dégager à travers les expressions fugitives du masque ce qu'il y a dans un visage humain d'essentiel et de permanent.

Ainsi s'éclairent, grâce à cet exemple privilégié, deux maîtres, deux époques de notre art du XVIIIe siècle. A condition d'éviter l'artifice des parallèles à l'ancienne mode, il nous semble qu'il y aurait intérêt à généraliser ces études d'*art comparé*, dont notre admirable Musée du Trocadéro nous fournit les éléments, et qui seraient pour l'histoire de l'art un adjuvant aussi précieux que les méthodes de la grammaire comparée l'ont été pour la linguistique.

SÉANCE DU 3 FÉVRIER 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

Présidence de M. Gaston Brière.

Présents : MM. Alfassa, Charlier, Cordey, Guiffrey, le comte d'Harcourt, Lemoisne, Lemonnier, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, Rouchès, Saunier, Vitry.

— Le Président rend un hommage ému à la mémoire de l'un des meilleurs collaborateurs de la Société : Marc Furcy-Raynaud, très prématurément enlevé à la suite d'une opération. Il rappelle son dévouement de longue date à la Société et ses remarquables travaux. M. Furcy-Raynaud mettait la dernière main à une nouvelle édition, considérablement augmentée, de l'*Inventaire des sculptures commandées par les Bâtiments du Roi au XVIIIe siècle*, dont il s'était généreusement offert à faire bénéficier la Société en prenant tous les frais du volume à sa charge. Ce travail, qui formera le tome XIII des *Archives*, sera publié, précédé d'une notice sur ce très sympathique confrère dont la perte sera vivement ressentie par la Société tout entière.

— Le Secrétaire fait connaître que la librairie Féret, de Bordeaux, vient de souscrire à 300 exemplaires du livre de M. Courteault sur la *Place Royale de Bordeaux* (tome XII des *Archives*).

— Le Président donne lecture d'une circulaire de M. le Directeur des Beaux-Arts relative à la formation d'une Société anonyme qui serait chargée, à la suite de la suppression par le Parlement du Service photographique des Beaux-Arts, d'exploiter les clichés des Monuments historiques et des Musées appartenant au ministère des Beaux-Arts. Le Comité décide de souscrire, pour la somme de 500 francs, à une action de cette Société qui aura pour titre : « Les Archives photographiques d'art et d'histoire. »

L'attribution, à titre de don, des anciennes publications de la Société encore disponibles est votée en faveur de la Bibliothèque nationale française du Grand-Liban et de l'Institut Zorn de Stockholm.

— Sont admis membres de la Société :

S. M. la Reine Amélie de Portugal, présentée par le comte d'Harcourt et M. Brière; la marquise d'Harcourt, présentée par la vicomtesse de Vaulogé et le comte d'Harcourt; M. George Blumenthal, présenté par MM. Brière et Ratouis de Limay; M. E. Delagarde, présenté par le marquis de Sayve et M. Marquet de Vasselot; M. Max Leclerc, directeur de la librairie Armand Colin, présenté par MM. Jolis et Rouchès; M. Jacques Meurgey, présenté par M. Lefuel et le baron de Fleury; la bibliothèque de Toulouse (M. Galabert, bibliothécaire), présentée par MM. Rouchès et Ratouis de Limay; l'Institut Zorn de l'Université de Stockholm, présenté par MM. Vitry et Aubert.

— La démission de M. Lehideux-Vernimmen est acceptée.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. Alfassa, le comte Allard du Chollet; Mlle Ballot; MM. Blum, Boinet, Brame, Brière, le capitaine Buttin, le comte de Camondo, Carsow; Mlle Charageat; MM. Cordey, Deligand, Demonts, Dubois-Corneau; Mlle Duportal; MM. Gélis, Girod de l'Ain; Mme Grenier; MM. Guerlin, Guiffrey, le comte d'Harcourt, Hermel; Mlle Heywood; M. Jeannerat; Mlles Laplagne, de Largentaye; MM. Lebel, Lefuel, le comte de Luppé, Marquet de Vasselot, Migeon, Mornand, Perdreau; Mme Potrel; MM. Ramet, Ratouis de Limay, Réau, Robiquet, Rouchès, Salles, Saunier, Sommier, Vallery-Radot, Vitry; Mme Watel-Dehaynin; M. Wildenstein.

Le Salon des audiences de Louis XIV au Louvre.

(Communication de M. J. J. Marquet de Vasselot.)

La *Société des Amis de Versailles* avait organisé l'été dernier, au rez-de-chaussée du château, une intéressante exposition rétrospective. On y voyait, agréablement présentées, des œuvres d'art qui avaient jadis fait partie de la décoration du château, notamment les sculptures en plomb provenant du Bosquet du Labyrinthe, et une importante série de peintures et de dessins de Van der Meulen.

Parmi ces tableaux figurait, sous le nº 36, une petite toile que le *Catalogue*[1] décrivait ainsi :

« Louis XIV reçoit au Louvre les Ambassadeurs des treize cantons suisses. »

Comme je cherche, depuis quelque temps, à réunir les matériaux d'un recueil de vues intérieures du Louvre, cette petite toile attira mon attention; et je ne tardai pas à constater qu'elle méritait un examen plus approfondi.

Que savait-on, jusqu'à présent, au sujet de ce tableau? Fort peu de chose, en vérité, car le lieu même de la scène n'a pas encore été identifié. Dans son utile *Catalogue*[2] du Musée de Versailles (1860), E. Soulié a décrit ce tableau sous le nº 2139; il a rappelé brièvement le renouvellement de l'alliance avec les Suisses en 1663, l'envoi d'une ambassade extraordinaire chargée de le ratifier, et il a terminé par cette phrase : « Les ambassadeurs furent reçus au Louvre par le roi, accompagné du duc d'Orléans et du prince de Condé. »

Assurément ces indications étaient suffisantes pour un

1. *Société des Amis de Versailles. Exposition au château de Versailles de tableaux, sculptures et tapisseries ayant décoré autrefois le palais et le parc de la Résidence royale.* 1921, in-8°, pl.

2. Eudore Soulié, *Notice du Musée national de Versailles* (4e édition, s. d.), vol. II, p. 193. — Voir aussi P. de Nolhac et A. Pératé, *Le Musée national de Versailles*, Paris, 1896, in-8°, p. 93.

catalogue général, et le public doit trop souvent se contenter de précisions bien moindres. Mais pour une étude spéciale elles ne peuvent constituer qu'un point de départ : car ce petit tableau est l'un des plus anciens documents peints, actuellement connus, qui retrace une vue intérieure du Louvre.

L'ambassade de 1663 compte parmi les événements diplomatiques les plus importants du règne de Louis XIV; elle a fait l'objet de plusieurs études, qui ont été bien résumées par M. Tony Borel dans son livre intitulé : *Une ambassade suisse à Paris en 1663, ses aventures et ses expériences*[1].

Grâce aux rapports et aux correspondances des ambassadeurs, grâce aux mémoires et aux journaux, M. Borel a pu reconstituer, jour par jour, l'emploi du temps de « MM. des Cantons » depuis le 23 octobre 1663, date de leur entrée sur le territoire français, jusqu'au 19 décembre, date de leur retour à Bâle.

Après avoir été reçus par quelques-uns des personnages les plus considérables de la cour (M. de Lionne, secrétaire d'État aux Affaires étrangères; le maréchal de Turenne; le chancelier Séguier), ils eurent une audience du roi, le dimanche 11 novembre. M. Borel a donné de cette cérémonie un récit très vivant et très exact[2]. Accueillis au pied des « grands degrés » [l'escalier des appartements du roi, appelé maintenant « l'escalier Henri II »] par le duc d'Enghien et plusieurs maréchaux de France, ils montèrent l'escalier, sur lequel les Cent-Suisses faisaient la haie. Au haut des « grands degrés » ils trouvèrent le marquis de Villequier, capitaine-colonel des Gardes du corps, qui leur fit traverser la salle des Gardes [actuellement salle Lacaze], l'antichambre du roi [actuellement salle des peintures de l'école de David], la grande chambre du roi [actuellement salle dite des Sept-Cheminées] et le grand cabinet du roi [actuellement salle des bijoux antiques].

1. Paris, Fontemoing, 1910, in-8°; xvi-268 p., 36 pl.
2. P. 141 à 145.

Quand les ambassadeurs des Cantons [ajoute M. Borel[1]] arrivèrent dans la salle d'audience, ils eurent beaucoup de peine « à traverser une foule très importune » où il se trouvait « beaucoup de ceux appelés coupeurs de bourse ou filous », ce qui s'explique par le fait que l'accès du palais et l'abord du Roi étaient des plus faciles à cette époque. Les Suisses parvinrent enfin à pénétrer avec M. le Duc dans le balustre, barrière de petits piliers à hauteur d'appui, en bois sculpté et décoré, à l'intérieur duquel le Roi attendait, debout sous un dais.

Louis XIV avait à sa droite Philippe, duc d'Anjou, son frère, appelé Monsieur, et à sa gauche le prince de Condé, premier prince du sang, appelé M. le Prince. Derrière eux se tenaient les quatre Premiers gentilshommes de la Chambre et les trois Maîtres de la garde-robe. Le Roi leva son chapeau et se recouvrit aussitôt, tous les assistants, sans exception, restant tête découverte. Tour à tour, les envoyés des Cantons s'approchèrent du Roi en faisant une profonde révérence, et il toucha la main à chacun d'eux, privilège réservé aux Suisses...

Le chef de l'ambassade [Jean-Henri Waser, bourgmestre de Zurich], ayant pris la parole, prononça, en allemand, une courte allocution, aussitôt traduite par l'interprète... Le Roi répondit en quelques mots, d'une voix ferme, disant se réjouir de l'arrivée des envoyés, de la conclusion de l'alliance avec les Cantons, et « qu'on verrait par sa conduite l'estime dans laquelle il tenait la Suisse... ». Après s'être de nouveau inclinés en passant devant le Roi, qui répondit à chaque salutation en levant légèrement son chapeau, les ambassadeurs sortirent dans le même ordre que celui où ils étaient entrés.

Quelle était donc cette pièce, à *dais* et à *balustre*, où Louis XIV reçut les ambassadeurs? Deux textes du temps, dont l'un a été relevé par M. Babeau[2] et mentionné après lui par M. Borel[3], permettent de l'identifier avec certitude.

Voici, en effet, ce qu'on lit dans la *Gazette de France*, nº du 27 janvier 1663, page 108 :

« Le 22, l'Ambassadeur de Sa Majesté Danoise eut

1. *Ouvr. cité*, p. 143-145.

2. A. Babeau, *Le Louvre et son histoire*, Paris, 1895, in-8°, p. 155-156.

3. *Ouvr. cité*, p. 142-143.

Audiance du Roy, dans la Balustrade d'un magnifique Salon, sous le Dôme proche son Appartement. »

Et la même *Gazette*[1], rendant compte de la réception des ambassadeurs suisses, le 11 novembre suivant, précise qu'ils furent admis « dans le Sallon des Audiances, où le Roy les attendait au dedans du Balustre ».

Or, il n'y a, dans cette partie du Louvre, qu'une seule pièce qui réponde à ces descriptions : c'est le salon ovale, voûté en dôme, qu'on appelle aujourd'hui le ***vestibule de la galerie d'Apollon.*** Le tableau de Van der Meulen correspond parfaitement, avec son balustre et son dais, aux textes de 1663 ; il confirme pleinement l'hypothèse de M. Babeau et il aurait fourni à M. Borel une illustration d'un intérêt capital pour son *Ambassade suisse.*

Que sait-on de cette pièce, dans laquelle ont dû se dérouler maints événements notables? On peut reconstituer assez facilement son histoire, bien que M. Babeau lui ait à peine consacré quelques lignes dans son livre (d'ailleurs très utile) sur *Le Louvre et son histoire*[2].

Quand, après la fin des guerres civiles, Louis XIV et sa mère purent songer à embellir leur palais[3], ils résolurent notamment d'aménager une salle somptueuse à l'entrée de la Galerie des rois. Sous la direction de Levau[4], Charles Errard (qui avait toute la confiance de la Reine-Mère) fut chargé, en 1659, de décorer cette pièce avec Charles Lebrun. Mais ce projet de collaboration ne put

1. N° du 17 novembre 1663, p. 1118.

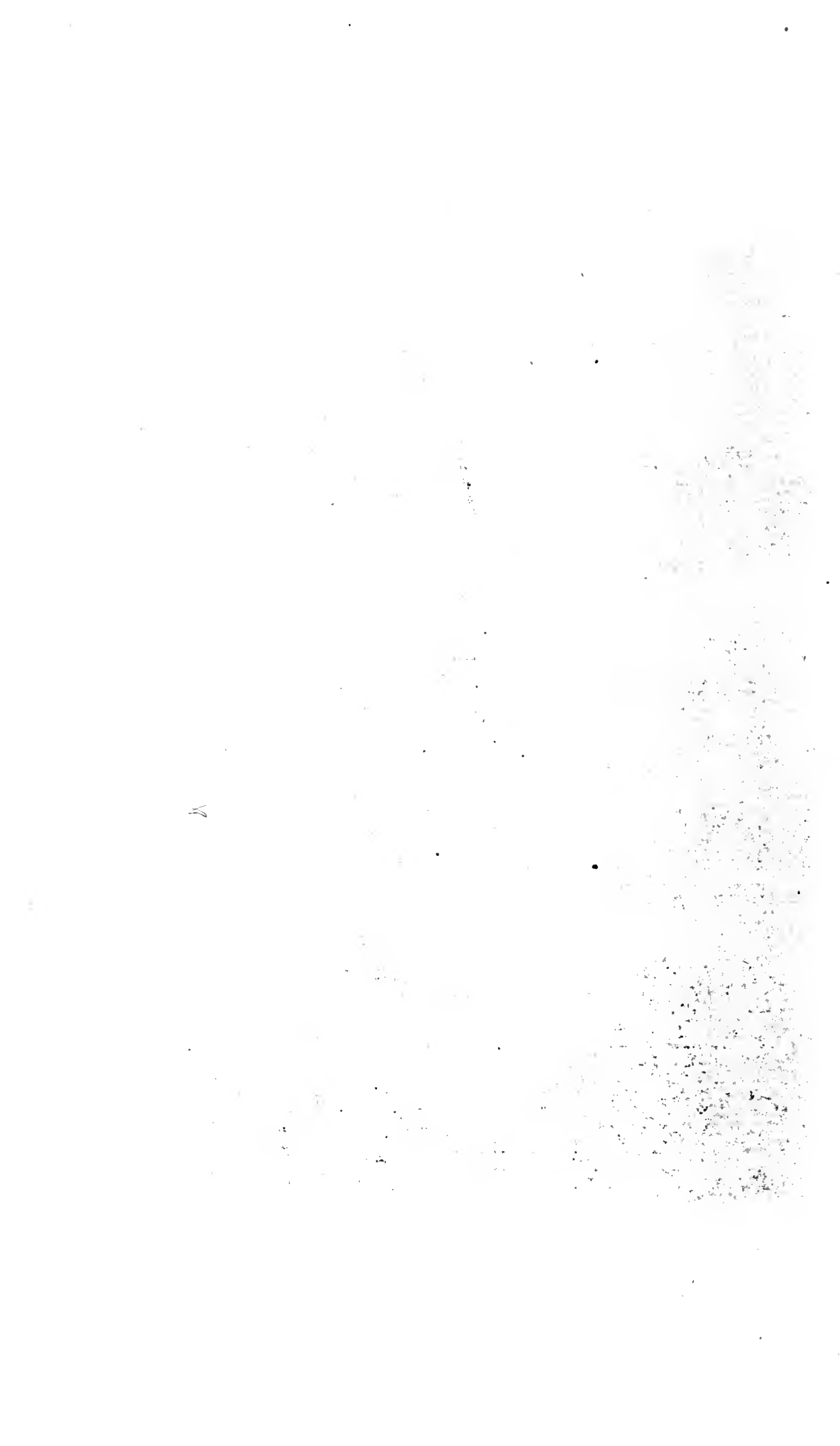
2. Voir p. 155. — Il est vraiment regrettable que les recherches de Berty n'aient pas été continuées et que nous n'ayons pas encore une histoire détaillée et scientifique du palais du Louvre.

3. Dès 1653, Anne d'Autriche avait commencé à remettre à neuf l'appartement des reines-mères. En 1655, elle entreprit de transformer en salles luxueuses le rez-de-chaussée de la Petite-Galerie; Michel Anguier et le stucateur Pietro Sasso y prodiguèrent les sculptures, que Francesco Romanelli vint compléter par ses peintures en 1659. En même temps on commença à agrandir et à embellir l'appartement du roi.

4. Il avait succédé à Jacques Lemercier (mort en 1654) comme architecte du Louvre.



Louis XIV reçoit au Louvre les Ambassadeurs suisses (1663)
par Van der Meulen.
(Musée de Versailles.)



aboutir; Lebrun jugea qu'une pareille combinaison était au-dessous de son mérite; il refusa de se plier au programme qu'on lui proposait, d'après lequel il aurait seulement peint à la voûte des tableaux qui auraient été encadrés dans des compartiments et des sculptures imaginés par son rival. Dépité, il alla jusqu'à rendre à M. de Ratabon (intendant des Bâtiments du Roi) les sceaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il était le chancelier[1].

Cette querelle, où le caractère dominateur du futur Premier-peintre se manifesta si violemment, eut pour résultat d'empêcher, comme l'a bien exposé Piganiol de la Force[2], « l'achèvement de cet ouvrage, qui est demeuré imparfait jusqu'à présent ».

La décoration sculpturale seule fut exécutée, sans doute telle qu'Errard l'avait prévue[3]; elle le fut par les soins d'un praticien italien, Francesco Caccia, dont la veuve toucha, en 1667, le solde « de la somme de 3,520 livres, à quoy montent les ouvrages de stuc faits dans la voûte du Salon du Louvre, pendant l'année 1659[4] ».

1. Toute cette querelle a été bien résumée par Piganiol de la Force dans la notice sur l'Académie qu'il a insérée dans le premier volume de sa *Description historique de la ville de Paris* (édit. de 1765), p. 242-244. — H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889, in-4°, p. 145.

2. *Ouvr. cité*, vol. I, p. 243. — Ph. de Chennevières a repris ces textes dans sa *Notice historique et descriptive sur la Galerie d'Apollon* (Paris, 1851, in-12, p. 24); mais il n'a pas su déterminer s'ils s'appliquaient au « Salon des audiences » ou au « Salon carré » actuel.

3. Il semble, en effet, avoir donné alors tous les modèles des ouvrages de sculpture, de menuiserie, etc., exécutés pour le roi. Voir sa Vie, dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, vol. I (1854), p. 79.

4. Ph. de Chennevières, *ouvr. cité*, p. 24. — *Comptes des Bâtiments du roi*, publiés par J. Guiffrey, vol. I (1881), col. 126 et 70. En 1668, Errard toucha le solde des grands travaux de peinture qu'il avait faits au Louvre en 1659 et 1660; l'importance de la somme prouve qu'il s'agit de tout l'ensemble des décorations exécutées alors au Louvre.

Ces stucs eurent d'ailleurs un très vif succès, comme le prouve la description de ce salon donnée par Saugrain, dans son *Dictionnaire universel de la France*[1], publié en 1726 :

Du grand cabinet du Roy, on entre dans un salon ovale, dont la coupe ou [*sic*] forme de dôme est ornée de quantité de figures de stuc d'un goût merveilleux; les endroits de cette coupe qui devroient être peints, sont encore vuides... Ce salon sert d'entrée à la magnifique Galerie d'Apollon.

On pourrait croire que la transformation[2] subie par

1. Vol. II, col. 1042. C'est une des descriptions les plus anciennes et aussi la plus exacte.

2. Il serait trop long d'étudier ici en détail les affectations que le « Salon des audiences » a reçues successivement, depuis son aménagement jusqu'à nos jours. Mais on me reprocherait de ne pas les indiquer brièvement. Quand la Cour commença à faire de longs séjours à Versailles (à partir de 1675), les appartements royaux devinrent « le cabinet des tableaux de Sa Majesté »; Villot a reproduit dans sa *Notice des tableaux* (première partie, édition de 1864, p. xxviii à xxxi) un curieux récit du *Mercure galant* du mois de décembre 1681, qui montre Louis XIV venant examiner dans son ancien appartement ses plus précieuses peintures.

Quelques années plus tard, quand le Cabinet du Roi eut été transféré à Versailles, l'Académie royale de peinture et de sculpture fut autorisée à s'installer (1692) dans les salles de l'appartement du roi. L'ancien Salon des audiences fut progressivement rempli par les tableaux et les sculptures qui formaient les collections de l'Académie. Un état détaillé des richesses de cette salle a été donné par Thiéry (*Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1787, vol. I, p. 370-371). L'inventaire des tableaux et sculptures qui s'y trouvaient en l'an II a été publié par A. Fontaine (*Les collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1910, in-8°, p. 171 et suiv.).

Lors de la création du Musée du Louvre, ce salon devint le « Vestibule de la Galerie d'Apollon ». En 1807, Napoléon y fit exposer les œuvres d'art conquises par la Grande Armée durant les campagnes de 1806 et 1807. Sa décoration actuelle date du règne de Louis XVIII; cf. comte de Clarac, *Descrip-*

cette salle, sous le règne de Louis XVIII, a fait disparaître toute trace de la décoration primitive. Et en effet, lorsque vers 1820 on disposa dans les voûtes les peintures de Blondel, de Couder, de Mauzaisse, quand on plaça à l'entrée de la Galerie d'Apollon une des fameuses grilles du château de Maisons, Fontaine traita sans grands égards l'œuvre de ses prédécesseurs. Mais quand on regarde la voûte, on constate qu'il y subsiste des restes importants de l'ornementation imaginée par Errard. Les peintures de la Restauration sont marouflées dans des encadrements sculptés [1], ornés de feuillages et surmontés de quatre beaux mascarons dont les têtes représentent Mercure, Bacchus, Jupiter (?) et Mars, et leur qualité fait regretter très vivement la destruction du reste de cette décoration, qui devait être fort belle.

Du moins pouvons-nous encore avoir quelque idée de son état primitif, grâce à un dessin de Benjamin Zix, qui a été déjà publié plusieurs fois [2]. Il représente l'exposition

tion historique et graphique du Louvre et des Tuileries (publiée par Alfred Maury), Paris, 1853, in-8°, p. 577 et 667.

On y a disposé, il y a une vingtaine d'années, de grandes plaques de marbre, sur lesquelles sont gravés les noms des principaux donateurs du Musée.

1. On a laissé subsister la corniche, les cadres et l'ovale du haut.

2. Une gravure au trait par C. Normand, d'après ce dessin, a été insérée par Landon dans les *Annales du Musée*, vol. III (1835), p. 103-104, pl. 69. — Une épreuve de cette gravure, complétée à la plume et aquarellée (Denon et les personnages qui l'accompagnent y ont été ajoutés), figure parmi les dessins de Zix, au Musée du Louvre (Invent., n° 33408); elle a été reproduite par M. Jean Guiffrey, *Le Musée du Louvre, les peintures, les dessins, la chalcographie*, Paris, 1909, in-8°, fig. 17, p. 36. Elle a été citée par M. Gaston Brière, *Vues de la grande galerie du Musée Napoléon par Benjamin Zix*, *Bull. de la Soc. de l'Histoire de l'Art français*, année 1920, p. 258-259.

Cette gravure aquarellée fut acquise par le Musée du Louvre (avec d'autres dessins) à la vente du baron Brunet-Denon, n° 359 du Catalogue de la vente, Paris, février 1846. Ne pourrait-on pas supposer qu'elle aurait été complétée par V. Denon lui-même, ou à sa demande?

dans la rotonde d'Apollon, en 1807, des trophées de la Grande Armée[1], et il donne à sa partie supérieure une vue de la corniche du côté de la Galerie d'Apollon. On constate ainsi que la description de Saugrain, en 1726, est parfaitement exacte : la voûte ovale de la salle était décorée d'un compartiment central, de quatre grands cadres et de quatre médaillons, destinés à recevoir des peintures et demeurés vides; les espaces entre ces cadres étaient couverts de figures en ronde bosse (femmes assises tenant des guirlandes; génies ailés, etc.) mêlées à des trophées. L'ensemble devait produire le même effet de somptuosité que la corniche de la Galerie d'Apollon, par exemple. L'image incomplète que nous avons de ces décorations montre combien leur destruction doit être regrettée[2].

Il est fâcheux que l'esquisse de Van der Meulen ne montre pas la partie supérieure du « Salon des Audiences ». Du moins elle prouve qu'en 1663 les murs de cette pièce d'apparat étaient garnis de tentures, sur lesquelles des tableaux[3] étaient accrochés et devant lesquelles se dressaient des statues. Ces tentures devaient fermer complètement la salle du côté de la Galerie d'Apollon, et il n'y a pas lieu de s'en étonner, car, en 1663, cette Galerie, très abîmée par l'incendie de 1661, était en reconstruction : Lebrun, Girardon et leurs collaborateurs devaient y travailler jusque vers 1677.

1. Voir la Notice spéciale : *Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux, conquis par la Grande Armée dans les années 1806 et 1807*... Paris, 1807, in-12 (710 numéros).

2. Les anciens appartements du roi ont d'ailleurs particulièrement souffert de la transformation du palais en musée. Pour créer la grande salle dite « des Sept Cheminées », Percier et Fontaine détruisirent la chambre et le cabinet du roi, dont les boiseries furent remontées ensuite à la Colonnade, sous le règne de Charles X.

3. Il aurait été intéressant d'identifier celui que Van der Meulen a pris soin de reproduire; mais j'ai vainement essayé de le retrouver, soit dans les collections nationales, soit dans l'*Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy*, dressé par Lebrun en 1683 (Arch. nat., O[1] 1695).

Ces détails prouvent combien le tableau de Van der Meulen est intéressant pour l'histoire du Louvre; on doit se réjouir du hasard qui l'a fait conserver, car sa destruction n'aurait rien eu de surprenant.

Il semble bien, en effet, que cette petite toile soit l'une des esquisses peintes par Van der Meulen pour la célèbre tenture de l'*Histoire du Roi*, exécutée aux Gobelins à partir de 1662. Lebrun et ses collaborateurs avaient songé à divers sujets, en plus de ceux qui finalement furent approuvés et exécutés[1]. Van der Meulen paraît avoir peint deux fois l'*Entrevue des Suisses*, mais aucun de ses deux projets ne fut traduit en tapisserie[2]. On pourrait s'en étonner, étant donné l'importance de l'événement; mais certaines indications données par M. Borel permettent d'en deviner la cause.

Le roi dut trouver que la scène, peinte par Van der Meulen avec une exactitude[3] scrupuleuse[4], manquait de noblesse et d'élégance. Comme les Parisiens (on le voit par certains passages du livre de M. Borel[5]) avaient un peu raillé l'aspect fruste des ambassadeurs, l'austérité de leur mise, Louis XIV et Colbert durent juger inutile de

1. La tenture comprit quatorze pièces. Pour tous ces détails, voir M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins*, vol. I, 1903, p. 99 et suiv.

2. Fenaille, *ouvr. cité*, p. 102, note 2.

3. L'envoyé qui s'incline devant Louis XIV doit être J.-H. Waser, bourgmestre de Zurich et chef de l'ambassade (son portrait a été publié par M. Borel, *ouvr. cité*, fig. 6, p. 53); celui qui le suit serait Antoine de Graffenried, envoyé de la ville de Berne (*Ibid.*, fig. 8, p. 57).

4. Il semble pourtant que, sur un point, Van der Meulen ait été inexact. Il nous montre le roi et les deux princes vêtus de chausses et de justaucorps en étoffe brochée d'or. Or, d'après les récits des témoins oculaires, recueillis par M. Borel (*ouvr. cité*, p. 143-144), Louis XIV portait ce jour-là un vêtement de velours noir, avec un chapeau noir garni de plumes rouges; et les principaux personnages de sa suite étaient également vêtus de noir. La liberté prise par le peintre n'aurait-elle pas eu pour objet de donner plus d'importance aux princes et de les distinguer plus nettement des ambassadeurs?

5. Voir p. 109.

perpétuer le souvenir d'une cérémonie qui n'avait pas été aussi brillante qu'ils l'auraient souhaité, et où la simplicité helvétique avait contrasté avec le luxe de la cour de France. Les artistes des Gobelins ne furent autorisés à reproduire qu'un autre épisode, le *Serment à Notre-Dame*, où la disposition de la scène, la pompe de la cérémonie religieuse, permirent de reléguer plus facilement au second plan « MM. des Cantons » et de réserver la place d'honneur aux élégants personnages de la cour et du clergé.

Mise de côté comme trop exacte, la charmante esquisse de Van der Meulen semblait vouée à la destruction. Un heureux hasard permit qu'elle fût conservée aux Gobelins, d'où le roi Louis-Philippe la fit transporter en 1835 au Musée de Versailles.

La manufacture de tapisseries de Maincy.

(Communication de M. Jean Cordey.)

Le château de Vaux-le-Vicomte n'était pas encore achevé que déjà le surintendant Fouquet se préoccupait des tapisseries qui devaient le décorer un jour. Assurément, il pouvait en acheter, et, certes, il ne s'en fit point faute. Il pouvait aussi en commander aux ateliers déjà existants qui lui en auraient fourni au goût du jour. Mais il aurait dû attendre longtemps, car ces ateliers suffisaient à peine à la besogne et à satisfaire les fort nombreuses demandes des amateurs.

Or, Fouquet, en tout ce qui concerne Vaux-le-Vicomte, a fait montre d'une hâte presque fébrile d'aboutir vite, d'achever les constructions, les jardins, les décorations de tout genre pour jouir au plus tôt de la merveille qui se préparait et en faire les honneurs à ses invités au cours de fêtes splendides. Fouquet, pour qui tous les corps de métier travaillaient simultanément, était pressé. Il résolut donc de tourner la difficulté en installant auprès de lui un atelier de tapisseries qui serait entièrement à sa disposition. Dès 1658, vers le début de l'automne, en sep-

tembre, semble-t-il, il fit installer des tapissiers haute-lissiers dans le village de Maincy[1], à deux kilomètres de Vaux-le-Vicomte, et où se trouvaient déjà beaucoup d'ouvriers qui travaillaient à la construction du château. Le village de Maincy est traversé par un petit ruisseau; comme la Bièvre, aux Gobelins, il devait servir à la teinture des laines.

L'existence de la manufacture de Maincy a été signalée pour la première fois par Lacordaire, ancien directeur des Gobelins, dans la troisième édition (1855) de sa *Notice historique sur la manufacture de tapisseries des Gobelins*, p. 65, au cours d'une citation.

Cette mention donna l'idée à M. Eugène Grésy de consulter les registres paroissiaux de Maincy pour les années qui intéressent la manufacture. Il put ainsi relever le nom de quelques artistes et tapissiers qu'il énuméra dans les *Archives de l'Art français*, t. XI (1858), dans un travail intitulé : *Documents sur les artistes... qui ont travaillé au château de Vaux-le-Vicomte*[2].

Après lui, M. Edmond Bonnaffé, en 1882, publia un volume : *Les amateurs de l'ancienne France, le surintendant Fouquet*[3], où l'on trouve l'inventaire détaillé du château de Vaux, fait en 1661, après l'arrestation du surintendant. On y relève la mention de toutes les tapisseries qui décoraient la maison, et notamment l'indication de plusieurs pièces fabriquées à Maincy.

En 1885, M. Th. Lhuillier fit paraître une brochure qui contient beaucoup de renseignements précis et fort intéressants : *La tapisserie dans la Brie et le Gâtinais*[4].

Enfin, M. Jules Guiffrey (*Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle*, Paris, 1892), et, après lui,

1. Seine-et-Marne, arr. et cant. de Melun.

2. Publié avec des notes de A. de Montaiglon. Réimprimé par l'auteur, avec quelques additions, à Melun en 1861.

3. Paris, J. Rouam, 1882, in-4°, 103 p. (Bibliothèque internationale des arts.)

4. Paris, Plon, 1885, in-8°, 31 p. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés savantes et des beaux-arts des départements à la Sorbonne, le 8 avril 1885.)

M. Fenaille, dans le premier volume de son magnifique ouvrage : *L'état général des tapisseries de la manufacture des Gobelins*, donnent la nomenclature et la description des tapisseries commencées ou exécutées dans les ateliers du surintendant Fouquet.

Telle est la courte bibliographie de la manufacture de Maincy, dont on sait d'ailleurs que l'existence fut très brève. En automne 1658, les tapissiers commençaient à travailler; en septembre 1661, Fouquet était arrêté, et moins d'un an plus tard les teinturiers et les artistes (qui n'avaient pas interrompu leur travail à la suite de cet événement) se transportaient, sur l'ordre de Colbert, avec tout leur matériel et leurs œuvres commencées dans les boutiques des Gobelins.

L'inspirateur, le directeur de l'atelier de Maincy, on le sait, n'était autre que Le Brun, qui vint s'installer à Maincy avec sa femme, Suzanne Butay, vers le mois de septembre 1658, au moment où commençait le travail. Le conducteur en chef était un Français, Louis Blamars, qui mourut le 13 août 1660 et fut enterré dans la nef de l'église de Maincy, près du chœur. Jean Bontemps le remplaça; il mourut en avril 1661.

Quant au personnel subalterne, Grésy estime, par un calcul un peu théorique, que, de 1658 à 1662, 290 ouvriers travaillèrent à Maincy, mais il ne relève que dix-neuf noms de tapissiers dans les Registres paroissiaux, les uns flamands, les autres français. D'où venaient-ils? Les uns directement des Flandres, mais d'autres d'ateliers déjà en activité en France, et en particulier de Paris, où ils avaient été débauchés par Fouquet. On se disputait, en effet, à cette époque les bons ouvriers, et dans les noms cités par Grésy nous trouvons Jean et Claude Lefebvre, probablement fils et neveu de Pierre Lefebvre, haute-lissier rappelé de Florence par le roi, en 1648, et installé sous la grande galerie du Louvre dès 1656, en attendant de se transporter aux Gobelins en 1662.

On trouve aussi le nom de Lourdet. Or, Simon Lourdet, en 1627, avait été, avec Pierre Dupont, fondateur de la Savonnerie, « pour la fabrication de tapis et ameublements et ouvrages de Levant ». Sans doute cet artiste est-il son parent et vient-il de la Savonnerie.

Quant à l'installation, au matériel même, divers documents encore inédits des archives du château de Vaux nous font voir les ouvriers occupés au château un moment détournés de leurs occupations pour aménager à Maincy des locaux pour les ateliers, dans une grande maison acquise par Fouquet, le 14 août 1658, des Carmes de Melun[1]. L'entrepreneur Antoine Bergeron dirigea les travaux de maçonnerie; le menuisier Jacques Prou, qui fit toutes les boiseries du château, déclare avoir « plancheyé les deux bouticques des tapisseries de Mincy, sçavoir une contenant dix-huit pieds de large sur soixante et unze pieds six poulces de long, et l'autre de vingt-quatre pieds de large, de la mesme longueur que celle cy-dessus, les deux ensembles se montant à la quantité de quatre-vingt-deux thoises... » Ce qui nous apprend que les tapissiers de Maincy travaillaient dans deux ateliers longs chacun de vingt-trois mètres environ et larges l'un de six, l'autre de huit mètres environ.

Jacques Prou fit encore pour Maincy un métier de haute lisse de huit pieds de hauteur sur six de large (soit $2^{m}60$ sur $1^{m}95$), avec des rouleaux de cinq à six pouces d'épaisseur, c'est-à-dire de quinze centimètres de diamètre. Il fournit également des tringles de bois pour les autres métiers, cinq tables de sapin, tandis qu'il aménageait dans la basse-cour du château un local spécial pour l'entretien, le nettoyage et la réparation des tapisseries de Vaux-le-Vicomte.

On se souvient que Jacques Prou, après avoir travaillé pour Fouquet, passa au service du roi et, dès 1661, tra-

1. Cf. E. Grésy, dans *Arch. de l'Art français*, t. XI (1858), p. 404. — Cette maison, acquise par Fouquet moyennant 23 livres de rente et 25 arpents de terre, était alors en fort mauvais état. Elle existe encore. C'est un long corps de bâtiment assez étroit, en bordure du chemin qui descend de Maincy au ruisseau de l'Almont. Divisé aujourd'hui en trois habitations, on y voit encore un ancien escalier, une arcature aveuglée du côté du jardin et, à l'une des entrées, une grande porte charretière avec ses anciennes ferrures. Les titres de propriété sont entre les mains d'un des propriétaires actuels, M. Evrard.

vailla aux nouvelles boiseries de la petite galerie du Louvre, qui venait d'être détruite par un incendie.

***

Rappelons, en nous aidant du livre de M. Fenaille, quelles tapisseries sortirent des ateliers de Maincy, exécutées d'après les dessins de Le Brun, et les modèles peints, la plupart, par Yvart le père.

Tout d'abord la portière des *Renommées*, aux armes de Fouquet[1], dont onze pièces étaient achevées en 1662, et l'une d'elles déjà employée au château, puis les portières de *Mars* et du *Char de triomphe* (on ignore combien de pièces furent faites à Maincy).

Il faut citer encore une petite tenture de huit pièces servant de soubassements de fenêtres, dont six pièces furent exécutées à Maincy. Elles portaient le chiffre du roi sur un écu à l'antique entre des trophées d'armes et d'instruments.

Puis une tenture de *Verdure* avec des animaux, dont cinq pièces étaient achevées avant 1662.

Mais citons surtout l'*Histoire de Constantin*, tenture de cinq pièces d'après Raphaël et Le Brun, et pour laquelle on fit plus tard aux Gobelins des couronnes royales, des soleils et les armoiries du roi pour remplacer l'emblème et le chiffre du surintendant déchu. Enfin la tenture de l'*Histoire de Méléagre*, de huit pièces en basse lisse, au moins commencée. D'autres modèles peints d'après les dessins de Le Brun, par Lefebvre, Valdor, Courant, Baudren Yvart[2], étaient prêts à être exécutés, mais paraissent

1. Le dessin de Le Brun pour cette portière, passé dans la collection Beurdeley, est reproduit dans le volume cité plus haut de Bonnaffé.

2. La présence d'Yvart à Maincy est attestée non seulement par les registres des Gobelins, mais aussi par une note conservée dans les archives du château de Vaux-le-Vicomte : « Je, soubsigné, confesse avoir receu de Monsieur Le Brun, par les mains de Monsieur Yvart, la somme de deux cens livres en déduction de l'ouvrage que j'ay faict au chasteau de Vaux-le-Vicomte. De laquelle somme de deux cens livres je prometz tenir compte. Faict à Vaux, le cinq juillet 1660. *Signé :* DE LA CHAIZE. »

n'avoir pas été entrepris lorsque l'atelier de Maincy partit pour les Gobelins. C'étaient les cartons de l'*Histoire de Moïse*, des *Muses* et de la portière de la *Licorne*.

*
* *

Aux quelques renseignements nouveaux donnés plus haut sur l'installation des deux ateliers de Maincy par Jacques Prou vient s'ajouter un autre beaucoup plus important, d'une importance même capitale pour l'histoire de la tapisserie de Maincy. Il s'agit d'un acte inédit et jamais signalé jusqu'ici, qui n'est autre que la lettre patente par laquelle Louis XIV, en mai 1660, à Saint-Jean-de-Luz, érigea en manufacture de tapisseries de haute lisse privilégiée l'atelier de Maincy.

Cet acte, sur parchemin de fort grandes dimensions, est signé, contresigné et porte encore le grand sceau de cire verte avec lacs de soie verte et rouge. Il se trouve dans les archives du château de Vaux-le-Vicomte, où M. Sommier nous a permis d'en prendre copie. En voici l'analyse :

Louis XIV considère d'abord l'utilité des manufactures pour son royaume et, en particulier, l'utilité des manufactures de tapisseries de haute et basse lisse; il constate que cette fabrication se fait maintenant en France avec plus de perfection « qu'en aucune part de l'Europe », grâce à quoi on recherche moins les tapisseries étrangères et d'où il s'ensuit que les deniers de ses sujets restent en France au lieu de partir pour l'étranger, où jadis les tapisseries s'achetaient.

Le roi constate ensuite que le débit desdites tapisseries est si grand que « plusieurs particuliers sont réduits pour avoir desdites tapisseries de dresser des mestiers dans leurs maisons où ilz attirent des compagnons tapissiers qu'ilz débauchent à force d'argent des anciens hasteliers... ».

Puis Louis XIV se dit informé que dans le village de Maincy, près Melun, passe un ruisseau « dont l'eaue est sy propre pour la teinture des laynes et la situation du lieu si advantageuse pour toutes les autres choses qui sont à souhaitter pour une fabrique, que quelques par-

ticuliers curieux et intelligents au fait des tapisseries » s'y sont installés depuis deux ans avec plusieurs compagnons tapissiers venus des Flandres avec leurs familles. Ces artistes ont fait de très beaux ouvrages sous la direction du surintendant Fouquet. Ces considérations, jointes à celle des services que Fouquet rend journellement « avec une affection et fidélité inviolables » (notons ces expressions) dans la fonction des grandes charges et emplois dont il est honoré, déterminent Louis XIV à trouver agréable la proposition qui lui est faite d'établir une manufacture de tapisseries de haute lisse, à la marche, de soie, laine et or, à Maincy.

Pour favoriser cet établissement, le roi accorde aux ouvriers et à leurs conducteurs tous les privilèges, exemptions et indemnités dont jouissent « les autres directeurs et ouvriers de nos tapisseries ». Maincy étant éloigné de Paris, il confie la direction de la manufacture à Fouquet, par les soins duquel elle a été commencée. Le surintendant choisira, lui et plus tard ses descendants, des directeurs capables, lesquels seront anoblis, eux et leur postérité légitime, par le seul fait qu'ils auront été choisis pour diriger la manufacture de Maincy et l'auront dirigée pendant au moins dix-huit ans. Il ne devra y avoir qu'un seul directeur à la fois.

Le roi permet aux directeurs de marquer les œuvres produites d'une marque de plomb, qui ne devra être contrefaite par personne. Ils pourront aussi, pour « la commodité des ouvriers, établir un lieu où l'on pourra vendre vin et toutes les autres choses nécessaires auxdits ouvriers, même y construire une brasserie à bière, si bon leur semble ». N'oublions pas que beaucoup d'ouvriers étaient flamands et buvaient de la bière plus volontiers encore que du vin[1].

En face de ces privilèges, voici une charge : les conducteurs seront tenus de prendre et nourrir vingt apprentis, moyennant soixante-quinze livres seulement par an.

1. La même année, Fouquet fonda à Maincy un hôpital, la *Charité*, pour les ouvriers qui travaillaient au château, au parc de Vaux et à la manufacture de Maincy.

Ces apprentis, après un séjour de six ans, et devenus bons ouvriers, pourront, « sur les certificats des conducteurs attachés aux contrats de leur apprentissage et à l'extrait du registre de leur entrée et sortie[1] », s'installer, sans avoir d'examen à subir ni de chef-d'œuvre à fournir, où ils voudront dans le royaume, à l'exception des villes « où il y a Parlement », et encore dans ces villes leur apprentissage de Maincy aura autant de valeur que s'il avait été fait dans ces dites villes.

Le roi accorde d'office des lettres de naturalité aux directeurs, ouvriers et apprentis étrangers qui travailleront à Maincy. Il exempte aussi d'impôt les étoffes et ouvrages fabriqués à Maincy, mais pour lesquels ne pourront être utilisés que la teinture faite à Maincy et l'or et l'argent préparés à Paris.

Le surintendant des bâtiments, tapisseries et manufactures royales *aura l'œil* sur la manufacture de Maincy avec autant de diligence que sur les autres manufactures.

Enfin, « pour la commodité publique », Louis XIV fonde à Maincy un marché chaque mardi et deux foires chaque année.

* * *

A quelques variantes près, nous retrouvons dans cet acte beaucoup de clauses qui figurent déjà sur les lettres patentes de janvier 1607 accordées par Henri IV aux manufactures de Comans et La Planche[2]. Même interdiction d'imiter les productions de la manufacture. Même obligation d'entretenir et d'instruire vingt apprentis, qui, après six ans d'études, pourront ouvrir des *boutiques* sans faire de chef-d'œuvre. Même autorisation de fonder des brasseries et de vendre de la bière. D'ailleurs, dans l'acte de Maincy, les lettres patentes de Henri IV sont évoquées pour déclarer que les directeurs, ouvriers et apprentis de Maincy doivent jouir des mêmes exemptions et privi-

1. On voit par là de quelles pièces se composait leur petit dossier d'ouvriers.

2. Elles sont analysées dans l'*Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge*, de J. Guiffrey, p. 294.

lèges que ceux qui travaillent dans « nos manufactures de tapisseries de Paris, suivant l'édit d'établissement d'icelles ».

Ne manquons pas de remarquer à quel moment ces lettres patentes en faveur de Maincy ont été obtenues par Fouquet et dans quels termes elles lui ont été octroyées. Nous sommes en mai 1660, à Saint-Jean-de-Luz, au moment des fiançailles de Louis XIV avec l'infante espagnole. Mazarin est avec la cour au pied des Pyrénées, mais Fouquet est à Paris. Le surintendant est au comble de la faveur; il est le protecteur des lettres et des arts; dans peu de semaines, au mois de juillet, il aura l'insigne honneur de recevoir à Vaux, en grande partie terminé, le roi, et avec lui la jeune reine, qu'il ramène, nouvelle mariée, dans sa capitale, la reine-mère et toute la cour. Dans les lettres patentes pour Maincy, le roi rend hommage aux services que Fouquet rend journellement avec une affection et fidélité inviolables dans la fonction des grandes charges et emplois dont il est honoré.

Mais tout ceci n'est qu'apparence brillante et trompe l'œil. Fouquet le sait bien. Il se sent menacé; en matières financières, il n'a plus de crédit; or, il n'existe, ne vit, n'a de raison d'être que par son crédit. Celui-ci disparu, il n'a plus qu'à disparaître lui-même. Il a des ennemis, et quels ennemis! Colbert travaille à le ruiner dans l'esprit du roi et du cardinal, contrecarre son action financière et parlementaire; Mazarin joue au plus fin avec lui, et le roi dissimule. Il parle de son affection, de sa fidélité inviolable, de ses services, alors qu'il n'ignore rien du gâchis financier du royaume et de la façon dont le surintendant a su en profiter.

Quel bénéfice la manufacture de Maincy retira-t-elle des lettres patentes qui lui étaient accordées? Dans quelles proportions le nombre de ses ouvriers fut-il augmenté, les conditions du travail améliorées, l'activité accrue? Les documents, qui nous renseigneraient avec précision, font malheureusement défaut. Nous savons seulement que les œuvres de la manufacture se multipliaient et qu'aussitôt achevées elles allaient décorer les murs du château de Vaux. Le surintendant en avait le plus grand soin d'ail-

leurs. Des rideaux d'étoffe verte étaient suspendus à des tringles devant chaque tapisserie pour les protéger de la lumière. Nous savons aussi qu'à la manufacture le travail était intense. Le 10 janvier 1661, le tapissier Jean Bontemps écrivait : « Nous sommes bien logés et traittés, mais surmenés, et quoiqu'on embauche toujours, nous avons bien ouvrage taillé pour dix ans[1]. »

Mais la manufacture de Fouquet, si prospère, n'avait plus qu'un an et demi d'existence tout au plus devant elle. Si, après l'arrestation de son fondateur, elle continua à tisser, tandis qu'à Vaux même toute entreprise était suspendue, c'est assurément parce que Colbert, avec beaucoup de bon sens, jugea qu'arrêter en plein essor une industrie si remarquable serait une perte pour le pays tout entier. Il songeait sans doute déjà à l'utiliser à Paris pour le roi. Un an, en effet, ne s'était pas écoulé depuis le fatal jour de septembre 1661 que les artistes de Maincy, sous la direction de Le Brun, s'installaient aux Gobelins et reprenaient place devant leurs métiers, cette fois pour décorer les châteaux royaux et célébrer, à l'aide des laines de couleur, des fils d'or et d'argent, la gloire de Louis XIV.

*
* *

Voici, *in extenso*, le texte des lettres patentes que nous venons d'analyser :

Lettres patentes accordées par le roi au surintendant Fouquet établissant une manufacture de tapisseries de haute et basse lisse dans le village de Maincy. (Saint-Jean de Luz, mai 1660.)

Louis, par la grace de Dieu, roy de France et de Navarre, à tous presents et à venir, salut. Desirans à l'imitation du feu roy, nostre très honoré seigneur et père, et de Henry le Grand, nostre ayeul, rechercher tous les moyens possibles pour donner à cest Estat toutes les commoditez et ornemens necessaires et considerans la grande utilité que les establissemens des manufactures y ont apportée, particulierement ceux

1. Cité par Lhuillier, *op. cit.*, p. 21, mais sans indication de source.

des tapisseries de haute lisse et à la marche de layne, soye et or, dont la fabrique se fait maintenant en France avec plus de perfection qu'en aucunc part de l'Europe, ce qui, outre l'avantage que nos sujetz en reçoivent, y retient tous les deniers qui auparavant se transportoyent au dehors pour en faire venir les tapisseries dont ilz avoyent besoin, et d'autant qu'il nous a esté representé que le debit des dites tapisseries est si grand, non seulement pour la fourniture et provisions de nos dits sujetz, mais mesme par le transport et commerce qui s'en fait dans les pays estrangers, qu'outre les hasteliers de notre grande gallerie du Louvre et jardin des Thuilleries, ceux de la Planche, au faubourg St Germain, et de Comans, aux Gobelins, lesquelz travaillent incessamment avec grand nombre d'ouvriers, plusieurs particuliers sont reduits, pour avoir des dites tapisseries, de dresser des mestiers dans leurs maisons, où ilz attirent des compagnons tapissiers, qu'ilz desbauchent à force d'argent des anciens hasteliers et font travailler aux dites manufactures des dites tapisseries par la conduite de gens qui n'ont aucun privilege ny capacité, sans que personne d'autorité y ayt l'œil, aussi ne produisent-ilz le plus souvent que des ouvrages deffectueux et imparfaitz, ce qui, à la longue, aporteroit un grand dommage et diminucion à l'excellence où est parvenue la dite manufacture;

Ces consideracions et l'inclination naturelle que nous avons pour tout ce qui regarde les beaux artz et manufactures nous oblige à pourveoir à la necessité de nos sujetz, en faisant de nouveaux establissemens pour la fabrication des dites tapisseries, et estant informés que dans le vilage de Maincy, près nostre ville de Melun, il passe un ruisseau dont l'eaue est si propre pour la tainture des laynes et la situation du lieu et advantageuse pour toutes les autres choses qui sont à souhaitter pour une fabrique, que quelques particuliers curieux et intelligens au fait desdites tapisseries s'i estans establis depuis deux ans avec plusieurs compagnons tapissiers pour en faire l'espreuve à la maniere de Flandres, d'où ilz ont fait venir exprès des familles entieres des plus sçavans ouvriers, y ont fait de très beaux ouvrages, soubz la faveur et autorité de nostre amé et feal chevalier, le sieur Fouquet, vicomte de Vaux et de Melun, ministre d'Estat, surintendant de nos finances et nostre procureur general, à qui le dit lieu appartient, ce qui joint à la singuliere recommandacion de sa personne et ses soings et services qu'il nous rend journellement avec une affection et fidelité inviolable dans la fonction des grandes charges et employs dont nous l'avons honoré, Nous avons agréable la

proposition qui nous a esté faicte de faire un establissemen de manufacture de tapisserie de haute lisse, à la marche de soye, layne et or au dit lieu de Maincy, et gratiffier ceux qui seront choisis pour la conduitte des dites manufactures et les ouvriers qui y travaillent des mesmes privileges, exemptions et indemnitez dont jouissent les autres directeurs et ouvriers de noz tapisseries.

Et voulans favoriser un establissement si utille et avantageux au public et faire expedier les lettres pour ce necessaires, Savoir faisons que pour ces causes et autres bonnes consideracions à ce nous mouvans, de l'advis de nostre conseil et de nostre certaine science, pleine puissance et autorité royalle, Avons dit et declaré, disons et declarons par ces presentes, signées de nostre main, voulons et nous plaît que l'establissement des dites manufactures de tapisseries de haulte lice, à marche de soye, layne et or, commencé au dit lieu et bourg de Maincy, y soit parachevé et entretenu, ayans à cette fin iceluy autorisé et confirmé, autorisons et confirmons par ces dites presentes; et afin que le dit establissement, qui est esloigné de nostre ville de Paris, soit dirigé convenablement, nous avons estimé n'en pouvoir confier et donner la direction plus utillement à personne qu'au dit sieur Fouquet par les soings duquel il a esté commencé, pour en estre la conduite par luy commise et delaissée à telle personne capable qu'il avisera, estre icelle exercée sous ses ordres et autorité et à ses successeurs, seigneurs du dit Vaux et de Maincy, auxquels nous voulons le susdit droit estre devolu et appartenir après luy comme inceré et attaché au corps de la dite seigneurie de Vaux et de Maincy.

Et, pour exciter davantage les personnes experimentées au fait de la dite fabrique d'en prendre le soing par la concession des privileges, franchises et immunitez accordées par les roys, nos predecesseurs, en de semblables occasions à des personnes capables de cette conduitte, Nous avons de nos mesmes grace et autorité que dessus declaré et declarons par ces dites presentes ceux qui seront ainsi choisis et nommez par le dit sieur Fouquet et ses successeurs, seigneurs et vicomtes de Vaux et Maincy, pour la dite conduitte et leur postérité naye et à naistre en loyal mariage, nobles et iceux decorez du titre et qualité de noblesse pour en jouir aux mesmes droictz, privileges, immunitez dont jouissent les autres nobles de nostre royaume, sans qu'on leur puisse imputer ny à leur dite posterité le trafficq qu'ilz font ou feront des marchandises provenans de la dite manufacture pour acte desrogeant de noblesse.

Dont en tant que besoin est ou seroit nous les avons dès à present relevez et dispencés, relevons et dispensons, à la charge neantmoins qu'ilz seront tenus faire et tenir la dite fabrique pendant dix huit ans entiers au moins, à compter du jour de leur commission, que le dit sieur Fouquet et ses successeurs n'en pourront establir qu'un à la fois, qui puisse avoir, ny jouir du dit privilege.

Voulons aussi que devant le temps de vingt années prochaines nul autre que les dits directeurs et ouvriers puisse entreprendre ny imiter les dites manufactures en aucun lieu de ce royaume autres que ceux où elles ont esté establies et sont actuellement exercées. *Permettons* aux dits directeurs de faire marquer, distinguer les dits ouvrages d'une marque de plomb, telle qu'ilz adviseront. Faisant deffences à toutes sortes de personnes de contrefaire la dite marque à peine de confiscacion et de trois cens livres parisis d'amende; leur permettant en outre, pour la commodité de leurs ouvriers, d'establir un lieu où l'on pourra vendre vin et toutes les autres choses necessaires pour les dits ouvriers, mesme d'y construire une brasserie à biere, si bon leur semble, le tout exempt de toutes sortes de droitz d'ayde et impositions.

Et pour inciter la jeunesse à aprendre le dit art et mestier, les dits conducteurs seront tenus de prendre et nourrir jusques au nombre de vingt apprentifs, moyennant soixante quinze livres par chacun an seullement; lesquels apprentifs ayant demeuré six années, s'estans rendus capables de la dite profession, pourront, sur les certifficats des dits conducteurs attachez aux contracts de leur aprentissage et à l'extrait du registre de leur entrée et sortie, choisir telle demeure ne nostre royaume qu'ilz voudront, à l'exception des villes où il y a Parlement, s'y establir et exercer la dite manufacture sans qu'il leur soit besoin d'autre chef-d'œuvre, examen, ny faire aucuns frais de reception, et pour leur establissement aux dites villes où il y a Parlement vaudra leur aprentissage au dit Maincy autant que s'ilz l'avoient fait aus dites villes. Et pour empecher que les dits directeurs ne soyent divertis de l'assiduyté requise à leur employ, nous les avons exemptez et exemptons par les dites presentes de touttes tutelles et aultres charges privées et publiques, lesquelles ilz ne pourront estre contraincts d'accepter, si ce n'est de leur consentement;

Pour jouyr de touttes les susdites graces, privileges et exemptions par les dits directeurs, ouvriers et aprentifs, mesmes du droit de naturalité aux mesmes droitz que nos regnicolles et naturels François, sans qu'ilz y puissent estre troublez ny

empechez par nos officiers ny autres, soubz pretexte du droit d'aubeyne ou desherence en quelque façon que ce soit, ny qu'ilz soient abstraints de prendre d'autres lettres particulieres de Nous que ces presentes, dont nous les avons deschargez et deschargeons en rapport au certifficat vallable en la forme que dessus.

Voulons aussy qu'ilz jouissent de touttes exemptions et impositions faictes ou à faire sur les estoffes de la dite manufacture et ouvrages qui en seront faicts, tout ainsy qu'en jouyssent ou doivent jouir les directeurs, ouvriers et apprentifs de nos manufactures de tapisserie de Paris, suyvant l'Edit de l'establisseman d'icelles, enregistré en nostre Cour de Parlement en l'année mil six cens sept.

Faisons aussi deffences aus ditz directeurs d'employer autres estoffes que de la tainture du dit bourg de Maincy, ny autre or ny argent que celuy qui sera tiré en nostre ville de Paris.

Voulons en outre que le surintendant de nos bastimens, tapisseries et manufactures ayt l'œil sur le present establissement et fabricacion de tapisserie et apporte le mesme soing et diligence pour la perfection et manutention d'icelles qu'il fait en nos manufactures, en sorte qu'elles soyent toujours façonnées avec toute l'exactitude possible.

Et afin de convyer un chacun de venir habiter et frequenter le dit lieu de Maincy pour le fait des dites manufactures et qu'il s'y fasse debit et commerce avec plus de liberté et donner aussi plus de seureté au travail, Nous avons, de la mesme grace et autorité que dessus, accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces presentes au dit bourg de Maincy l'exemption et descharge de tous logemens de gens de guerre, et celuy bourg et parroisse abonné et abonnons à la somme de trois mil trois cens livres, à laquelle il a esté compris au departement des tailles et autres impositions de la presente année, à quoy nous l'avons fixé, sans qu'à l'advenir il puisse y estre rien imposé au delà pour quelque cause et occasion que ce soit, quelque augmentation qu'il y eust aux charges de nostre royaume ou de la generalité de Paris, mais seullement jusques à ladite somme ou au dessous, à proportion des descharges qui seront accordées par nous ou nos successeurs roys à tout le royaume ou à la dite generalité.

Et pour donner plus d'occasion aux habitans et ouvriers du dit bourg de Maincy d'y augmenter leur commerce pour la commodité publique, Nous avons aussi de la mesme grace, puissance et autorité que dessus, créé, erigé, ordonné et estably, creons, erigeons, ordonnons et establissons au dit bourg de Maincy un marché, le mardy de chacune sepmaine, et deux

foires l'année, scavoir l'une le lendemain du jour saints Jacques et Christophle [1] et la seconde le lendemain du jour saint Mathieu [2], ausquelz jours permettons à tous marchans et autres frequentans les foires et marchez de se treuver au dit bourg de Maincy pour y traffiquer, vendre et eschanger touttes sortes de marchandises licittes et jouir des mesmes droitz, franchises, libertez et immunitez qu'ilz ont accoutumé aux autres foires de nostre royaume et du dit pays, et aux habitans ou seigneurs du dit Maincy d'y construire et edifier des halles, bancs et estaux et autres bastimens necessaires, tant pour la commodité des marchans que pour la seureté des marchandises, à la charge touttesfois qu'il n'y ayt aus dits jours à quatre lieues à la ronde dudit lieu autres foires ou marchés, et que si les dites foires ou marchez escheent aux festes solennelles, elles seront remises au lendemain.

Si donnons en mandement à noz amez et feaux conseillers les gens tenans nostre Cour de Parlement, Chambre des comptes, Cour des Aydes de Paris, presidens et tresoriers de France au dit lieu, bailly de ...[3], et à tous autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra que ces presentes ilz fassent lettres publics, registrées et du contenu en icelles jouyr et uzer les dits directeurs, ouvriers et habitans dudit lieu et parroisse de Maincy, cessans et faisans cesser tous troubles et empeschemens à ce contraires, nonobstant touttes ordonnances, desclaracions, arrests et reglemens aussi à ce contraires, auxquels et à leur desrogatoires nous avons desrogé et desrogeons pour ce regard seullement sans tirer consequence. Car tel est nostre plaisir.

Et afin que ce soit chose ferme et stable à tousjours, nous avons faict mettre nostre seel à ces dites presentes, sauf en aucune chose nostre droit et l'autruy en touttes.

Donné à Saint Jean de Luz, au mois de may, l'an de grace mil six cens soixante et de nostre reigne le XVIIe.

LOUIS.

Sur le replis : Par le roy, DE LOMENIE.

Visa : SEGUIER. Pour saux aux lettres d'establissement de manufacture de tapisserie en la terre et seigneurie de Maincy aux clauses et conditions y contenues.

(Grand sceau de cire verte, sur lacs de soie verte et rouge.)

1. La Saint-Jacques est fêtée le 2 mai.
2. C'est-à-dire le 22 septembre.
3. En blanc dans le texte.

Les petits portraits dans le goût pompéien de Jean-Urbain Guérin.

(Communication de M. Carlo Jeannerat.)

M. Carlo Jeannerat a reconstitué l'œuvre d'un peintre de petits portraits dans le goût pompéien, Jean-Urbain Guérin. Cet artiste naquit à Strasbourg le 1er avril 1769. Distingué par le maréchal de Contades, gouverneur de la province, il fut envoyé à Paris. Il devait entrer comme élève à l'Académie de peinture, mais il préféra la société des miniaturistes. Il étudia avec ferveur les reproductions de peintures trouvées à Herculanum et à Pompéi. De nombreux artistes contemporains partageaient son goût et pastichaient les œuvres antiques. Mais Guérin fut le premier à exécuter des portraits en miniature dans le genre camée. Les recherches de M. Jeannerat, aidées par les indications d'un journal manuscrit tenu par l'artiste entre les années 1788 et 1792, lui ont permis d'identifier dix œuvres de Guérin.

SÉANCE DU 3 MARS 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. G. Brière, président.

Présents : MM. Charlier, Cordey, Fontaine, le comte d'Harcourt, Lemoisne, Marquet de Vasselot, H. Martin, Ramet, Réau, Rouchès, Saunier, Vitry.

Excusés : MM. Alfassa et Ratouis de Limay.

— Le Président annonce que le ministère des Beaux-Arts a souscrit à quarante exemplaires du tome XI des *Archives* (tome I du *Catalogue de la série Y du Cabinet des Estampes*).

— M. Marquet de Vasselot informe le Comité que Mme de Sainte-Claire, faisant sienne la promesse de

M. Furcy-Raynaud, son frère, prendra totalement à sa charge les frais d'impression et d'illustration de l'*Inventaire des sculptures commandées par les Bâtiments du Roi au XVIIIe siècle*. M. Marquet de Vasselot est chargé d'exprimer à Mme de Sainte-Claire la profonde gratitude de la Société. M. Brière accepte d'achever la mise au point de ce travail et d'en surveiller l'impression.

— M. Rouchès fait connaître que l'inventaire des publications de la Société déposées à la librairie Armand Colin comprend près de 8,000 volumes.

— Sont admis membres de la Société : Mme Gaveau, présentée par le comte Allard du Chollet et M. Ratouis de Limay; Mme Thayer, présentée par le marquis de Sayve et la comtesse de Sayve; le commandant E. Martin, présenté par M. Lefuel et le comte Allard du Chollet; MM. Gaston et Raymond Richebé, présentés par M. Lefuel et le comte Allard du Chollet; M. Morris Gray, president of the Museum of fine Arts, à Boston, présenté par MM. Ratouis de Limay et Ramet.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, Aubert, Babelon; Mlle Ballot; MM. Brière, le comte de Camondo, le comte de Castries; Mlle Charageat; MM. Charlier, Dimier, Dubois-Corneau; Mlle Duportal; MM. Fage, le baron de Fleury, Girod de l'Ain; Mme Grenier; MM. le comte d'Harcourt, Jeannerat, le comte A. de Laborde; Mlle de Largentaye; MM. Lavallée, Lemoisne, Lotte, Marquet de Vasselot, Migeon, Perdreau, Perrault-Dabot, Picard; Mme Potrel; MM. Prisset, Ramet, Réau, Rouchès, Salles, Saunier, le marquis de Sayve, Vallery-Radot, Verrier, Vitry, Wildenstein.

Excusés : Mme la baronne Seillière; M. Lefuel.

Une pièce de l' « Histoire de Henry Troisième » (1632-1637).

(Communication de M. Marcel Aubert.)

Le Musée du Louvre vient d'acquérir, avec l'aide d'un généreux donateur, la seule pièce complète aujourd'hui connue de la tenture de l'*Histoire de Henry Troisième*, exécutée au château de Cadillac, pour le duc d'Épernon, par le tapissier de la manufacture du faubourg Saint-Marcel, à Paris, Claude de La Pierre.

Cette tenture, en vingt-sept pièces, fit autrefois partie du Mobilier de la Couronne (*Inventaire*, n° 3 des pièces sans or). On en trouve encore mention en 1790; elle disparaît pendant la Révolution.

Ch. Braquehaye, de Bordeaux, a donné, dans une substantielle notice, tous les détails sur les artistes du duc d'Épernon au château de Cadillac et en particulier sur les tapissiers qui, sous la conduite de Claude de La Pierre, chef d'atelier de la manufacture de François de La Planche à Paris, tissèrent, de 1632 à 1637, la tenture de l'*Histoire de Henry Troisième*[1].

La pièce qui vient d'entrer au Musée du Louvre représente la *Bataille de Jarnac*. Elle provient des collections Pichon, puis Reiset. C'est une grande pièce mesurant 3 mètres de haut sur 6m50 de large, de tons simples, en camaïeu bleu et jaune, d'une belle composition, d'une excellente exécution, une des rares tapisseries subsistant de cette époque. L'auteur des cartons n'est pas connu; peut-être est-ce quelqu'un des peintres attitrés du duc, Christophe Crafft ou Girard Pageot.

La bataille se déroule autour de l'église de « Jarnac » en flammes. « M. de Lavalette », père du duc d'Épernon, défie en combat singulier « M. le prince de Condé ». A côté, La Valette, à terre, est sauvé par son fils, qui réus-

1. *Les artistes du duc d'Épernon*. Bordeaux, Feret, 1897, in-8°. — *Claude de Lapierre, maître tapissier du duc d'Épernon*, dans *Société des Beaux-Arts des départements*, 1892, p. 462-483.

sit à le faire remonter à cheval. Dans le fond, les carrés d'infanterie avec, au centre, les piquiers et les oriflammes et les charges de cavalerie, dont une est conduite par « M. de Chatilhon ». Au premier plan, « M. le prince de Condé », qui, malgré ses blessures récentes, avait voulu rester à la tête de ses troupes, est renversé sous son cheval, et Montesquiou, capitaine des gardes suisses du duc d'Anjou, le vainqueur de Jarnac, va l'égorger, — la tradition veut qu'il l'ait tué d'un coup de pistolet.

La bordure supérieure manque. Les autres bordures sont enrichies de trophées d'armes, avec, de chaque côté, les armes du duc de La Valette, au milieu des ordres du roi. Dans la bordure inférieure, des écussons soutenus par des génies sont chargés, celui du centre du monogramme du roi Henri III, les autres des monogrammes du duc de La Valette et de Marguerite de Foix-Candale, sa femme. La lisière verticale de droite porte le chiffre de Claude de La Pierre.

Le Musée de Cluny possède trois pièces d'une tenture historique de la même époque, représentant les scènes des guerres de religion d'après les gravures de Périssin et Tortorel. Sur deux d'entre elles figurent deux aspects de la bataille de Jarnac, sur la troisième la bataille de Saint-Denis. Elles sont assez grossières, tissées peut-être dans un atelier de Bordeaux ou de Toulouse, et ne rappellent ni comme style, ni même comme iconographie la tapisserie du Louvre. Elles portent les armoiries de Paule d'Astarac de Fontrailles, femme de Louis Félix, marquis de La Valette, et, malgré leur caractère archaïque, elles ne doivent guère être antérieures à 1660.

Un portrait par Pierre Brisset, 1843.

(Communication de M. Louis Dimier.)

Entre les peintres du XIXe siècle, l'un des plus oubliés est Pierre Brisset, qui fut cependant prix de Rome en 1840, parut à l'Exposition de 1855 avec un tableau de *Jésus et les petits enfants*, et assista Picot, son maître,

dans les peintures dont est décoré le cul-de-four de Saint-Vincent-de-Paul. Après Couder, une seconde fois il avait restauré les peintures de la galerie de François Ier à Fontainebleau. Il est mort en 1890, à l'âge de quatre-vingts ans.

Je présente à la Société un petit ouvrage de cet artiste signé : *Pre Brisset Roma 1843*, d'une excellente exécution, non moins agréable par le costume, l'attitude, le caractère anecdotique. C'est un portrait. Comme il paraît par les accessoires, le personnage est un sculpteur. Nul n'en avait retenu le nom.

Je me suis appliqué à le découvrir dans les artistes de ce genre pensionnaires de Rome à l'époque dite, soit 1843. C'est le temps où Brisset lui-même était à la villa Médicis. Entre les divers noms offerts ainsi, j'aurais voulu que les œuvres de sculpture représentées dans le tableau m'aidassent à choisir. Mais comment? Il n'y en avait qu'une, et c'était le Mars Ludovisi, une antique, dont on ne pouvait regarder l'artiste représenté comme l'auteur.

Cependant l'idée me vint qu'il n'était pas impossible que cet artiste eût copié le Mars Ludovisi et que cette copie le désignât. Dans le *Catalogue de l'École des beaux-arts* (par Eug. Muntz, p. 244), à l'article des prix de Rome de sculpture, figure à côté de Diebolt, concours de 1841, le nom de Godde, même concours, comme second grand prix. A ce titre, comme Diebolt, il alla à Rome, et c'est l'artiste peint par Brisset. En effet, dans le même catalogue, page 45, nous retrouvons une seconde fois le nom de Godde comme auteur de quoi? D'une copie du Mars Ludovisi exécutée à Rome en 1842. Elle est placée dans la cour de l'École, devant le portail de Gaillon; on peut l'apercevoir de la rue en passant.

Ainsi, l'image de cette antique, que je croyais devoir me fermer toute recherche, est au contraire ce qui m'a mis au port. L'identité de l'objet, la convenance des dates, 1842, 1843, ne laissent pas de doute. Le portrait est celui de Godde, que les dictionnaires d'artistes ne mentionnent pas, qui sans doute mourut jeune et peut-être

était fils ou parent d'Hippolyte Godde, architecte, mort en 1869, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

Quant au style du morceau, l'influence d'Ingres y éclate. D'autre part, il fait penser à Meissonier. Malgré la grande distance de style, j'ai toujours trouvé dans Meissonier quelques sourdes influences d'Ingres. De tels morceaux peuvent servir à les rendre sensibles. C'est une source de lumière pour l'histoire des arts.

Supplément au mémoire sur Godard d'Alençon.

(Communication de M. Louis Dimier.)

A la notice lue en juillet dernier touchant Godard d'Alençon, graveur sur bois, je suis en mesure d'ajouter quelques notes, grâce à un texte que j'ignorais et qui m'a été révélé.

Je rappelle que cet excellent artiste est mort en 1838, et qu'un fils qu'il eut en 1797, adonné au même art, s'y exerçait dès lors avec succès. Une lettre de Balzac, que j'ai donnée, montre Godard fils employé par celui-ci et par Urbain Canel, agissant comme éditeurs, en même temps que par Delongchamps, autre éditeur, en 1825. Godard fils avait vingt-huit ans. Il signa Go, broché d'un dard. C'est en cette sorte qu'il met sa marque sur plusieurs belles figures de lui qui ornent le *Gil Blas* de Gigoux.

Treize ans et plus avant la mort de Godard père, il y avait donc deux Godard d'Alençon, graveurs sur bois, en exercice. Cela prête à la confusion. Je ne sais si l'on peut être certain d'en conjurer tout à fait les effets. Je voudrais l'essayer, grâce au texte que j'ai dit. Attachons-nous aux faits certains.

En 1827, dans le *Journal des artistes*, année 1828, t. I, p. 59, un article consacré à la gravure sur bois, référant aux ouvrages de ce genre exposés au Salon de 1827, mentionne « un jeune Alençonnais, M. Godard, fils et petit-fils de graveurs sur bois ». J'ai dit que notre Godard sortait d'un père graveur. Celui-ci est le troisième du

nom, fils de notre Godard, et que Balzac employa. Le *Journal des artistes* lui donne formellement « le cadre nº 1253 de l'exposition », lequel « renferme plusieurs vignettes ». J'ai parlé de cette exposition; d'après le catalogue, j'ai nommé ces vignettes, qui sont les armoiries de France, le titre du Sacre de Charles X, les en-têtes et culs-de-lampe pour le Musée des Antiques de Clarac. J'ai attribué ces ouvrages à Godard père. Ils sont du fils : c'est une erreur à corriger, erreur à l'honneur de Godard père, en ce qui regarde le titre du Sacre de Charles X, qui n'est pas beau.

Autre correction qui s'ensuit. Les expositions portées au nom de Godard, des Salons de 1824, 1831, 1833, sans rien qui marque que ce nom couvre un autre Godard, devront être rendues à Godard fils; les domiciles à Paris, que les mentions ajoutent à ce nom, de même. C'est autant de traits qu'il faut distraire de la biographie de Godard père et ranger à celle de son fils. Je n'ai jamais cru que Godard ait vécu à Paris. Cette conclusion ôte jusqu'à la supposition qu'il y ait eu un pied-à-terre : ces adresses ayant été le domicile de son fils.

Il faut remarquer que les ouvrages ainsi retirés à Godard sont le plus important de son œuvre en bois debout. Il n'en reste qu'un en ce genre, à savoir les en-têtes du *Thesaurus linguae grecae* imprimé par Didot, que ce dernier lui attribue formellement. Voici le passage :

> M. Godard, à Alençon alors (en 1808), se fit connaître par des figures d'animaux exécutées pour un choix de Buffon que publia M. Renouard, et, tout d'abord, se plaça au premier rang de nos artistes en ce genre.
>
> Il a exécuté pour notre édition du *Thesaurus linguae grecae* la plupart des sujets qui sont en tête de chaque volume.

Les figures d'animaux du Buffon sont de Godard père. Tout l'atteste : le témoignage cité de M. de la Sicotière, le style, l'impossibilité d'attribuer cet ouvrage au fils, alors âgé de onze ans. C'est donc de notre Godard que Didot parle. C'est donc à notre Godard, selon Didot, qu'il faut attribuer le *Thesaurus*.

Cependant, le volume IV de cet ouvrage est de 1841. Notre Godard était mort alors, et l'en-tête de ce volume est signé Thompson. Le nom de Godard reparaît ensuite, désignant forcément Godard fils. Restent seulement les trois premiers en-têtes au compte du père, à moins que, Didot ayant fait confusion, le fils ne soit l'auteur même de ces trois premiers.

En ce cas, tout ouvrage d'importance sur bois debout serait réellement enlevé au père. De plus, en revoyant les épreuves trouvées dans les collections de la Société archéologique de l'Orne, où se lisent ces mentions au crayon : « Premier essai de gravure sur bois debout. — Gravure sur bois debout d'après Thompson », je ne suis plus aussi sûr d'y lire l'écriture de Godard père, car celle de Godard fils, établie par d'autres exemples, y ressemble. En ce cas, ces essais seraient ceux de Godard fils, alors âgé de vingt-sept ans.

Ces corrections vont-elles à retirer toute participation de notre Godard au procédé de gravure sur bois debout, à prouver qu'il ne s'y est jamais essayé? Non pas. Voici un bois de sa main, attesté tel par le soin qu'il a pris d'en placer une épreuve dans le recueil de ses œuvres, qui est à la bibliothèque d'Alençon. Il est copié d'après un bois d'Henri Thompson, sur dessin d'Harvey illustrant *Hudibras*. C'est un bois debout. Godard père avait donc tenté ce procédé. Seulement, c'était à la fin de sa carrière, et il ne fit en ce genre rien de considérable.

Telle est la correction que j'apporte à ma dernière communication. Je crois devoir quelques mots de plus sur le texte qui me la suggère. La mention de Godard fils vient ensuite d'un regard jeté sur les graveurs anglais, en cette sorte :

Ce ne fut qu'après la paix générale de l'Europe que leurs ouvrages furent répandus en France, et c'est à cette époque qu'un jeune graveur alençonnais, M. Godard, fils et petit-fils de graveurs sur bois, fit des essais et devina les nouveaux procédés employés par nos voisins.

Nous tenons dans les mentions relevées sur les épreuves de la Société archéologique de l'Orne, le démenti

de cette assertion. Soit que ces épreuves soient de Godard fils, soit qu'elles soient du père, elles prouvent que Godard fils n'eut rien à deviner en fait de gravure sur bois anglaise, puisqu'on n'essaya quelque chose chez lui qu'en 1824, d'après Thompson, sept ans après que ce dernier se fût mis à pratiquer son art à Paris.

Le même texte contient ce qui suit :

Quant au cadre n° 1301, nous n'en parlons que pour témoigner le déplaisir de voir défigurer les productions d'un artiste doué d'un talent remarquable. On est loin de soupçonner M. A. Devéria d'avoir tracé ces croquis, devenus informes, et dont l'esprit et la finesse ont disparu sous le burin de M. Porret.

On ne s'attend pas à voir traiter ainsi un graveur aussi excellent que Porret, aussi justement célèbre. Une telle injustice accuse le parti pris, un dessein de rabaisser les confrères de celui dont on fait l'éloge. Il n'est pas étonnant que l'auteur ait joint à celui de Godard fils le mérite d'une découverte qu'il n'a pas faite. Qui est cet auteur? Un autre article de lui, même année, t. II, p. 4, est signé des initiales C. V. Elles désignent indubitablement le dessinateur Constant Viguier, auteur des figures des Fables de La Fontaine gravées par Godard fils en 1830 et imprimées par Crapelet. On voit que rien ne fut jamais si intéressé que ce témoignage.

Voici un exemplaire du Buffon de Godard, que j'ai pu recouvrer récemment. C'est la seconde édition, de 1812. Une première est de 1809. Dans celle-ci trois figures ont été remplacées, pages 94, 268, 270, le chameau, le paon, la poule et ses poussins. Elles l'ont été par des bois anglais. Ce sont les seules que je sache de façon certaine avoir passé si anciennement le détroit. Je n'aurais pas cru qu'il y en eût en France à cette époque.

Je vous communique la photographie du charmant portrait de Godard, qui est au Musée d'Alençon. Il porte comme nom d'auteur Lambert, peintre alsacien. J'ignorais le nom de cet artiste, quand je le rencontrai par hasard au livre de M. Meininger sur les *Artistes mulhousiens*, article 40. Il était de Mulhouse, avec le prénom

de Jean-Henri, né en 1763, mort en 1834. Il vécut à Paris de 1787 à 1791, ensuite à Mulhouse. Son portrait de Godard est de 1809. En quelle ville se fit leur rencontre, je ne sais. Il y a fallu, de la part de l'un ou de l'autre, un voyage que les biographes n'ont pas rapporté.

SÉANCE DU 7 AVRIL 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Paul Vitry, vice-président.

Présents : MM. Charlier, Cordey, Fontaine, le comte d'Harcourt, Lemoisne, Pierre Marcel, Henry Martin, André Michel, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, Rouchès, Saunier.

Excusés : MM. Alfassa, Brière, Laran, Marquet de Vasselot.

— Le Comité, sur la demande qui lui en a été faite par M. Alazard, vote un don de publications de la Société à l'Institut d'histoire de l'Art moderne de la Faculté des lettres de l'Université d'Alger.

— M. Ratouis de Limay lit une lettre de M. Roosval, qui remercie la Société du don important de publications qui a été fait à l'Institut Zorn de Stockholm.

— M. André Michel veut bien se charger de demander à l'Académie des Beaux-Arts de majorer la subvention de 1,000 francs accordée depuis quelques années à la Société sur le fonds Debrousse pour chacun des volumes des *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture.*

— Sont reçus membres de la Société : Mlle Blanche Chauveau, secrétaire générale adjointe de l'Office des pupilles de la nation, et Mme Rouveau, artiste peintre, présentées par MM. Ramet et Ratouis de Limay; Mme Gonse, présentée par MM. Brière et Vitry; M. Georges

Bernard, présenté par MM. Lefuel et Réau; le docteur Dagincourt, présenté par MM. Carle Dreyfus et Escholier; le baron Lionel Pichon, présenté par MM. Ramet et Vitry; M. Puvis de Chavannes, présenté par MM. Vitry et Brière; l'Institut français de Naples, présenté par MM. Champion et Ramet; M. Marcel Weber, attaché au musée des Arts décoratifs, présenté par MM. Alfassa et Metman.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, Aubert, Babelon; Mme la comtesse de Boisgelin; M. Brame; Mlle Charageat; M. Charlier; Mlle Chauveau; M. Cordey; Mlle Duportal; MM. d'Espezel, Fage, le baron de Fleury, Gilles de la Tourette, Girod de l'Ain, Godillot, Gronkowski, le comte d'Harcourt, Jeannerat; Mlles Lamy et Laplagne; MM. Lebel, Lefuel, Lemoisne, Marquet de Vasselot, le commandant Martin, Masson, André Michel, Perdreau; Mme Potrel; MM. Prisset, Prunières, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, G. Richebé, le duc de La Roche-Guyon, Rouchès, A. Roux, Saunier, le marquis de Sayve; Mme la baronne Seillière; MM. Sommier, Vallery-Radot; Mme la vicomtesse de Vaulogé; MM. Verrier, Vitry, Wildenstein.

Les rapports de Canova avec la France et l'art français.

(Communication de M. Gabriel Rouchès.)

L'automne prochain, le centième anniversaire de la mort de Canova sera commémoré solennellement en Italie. Cette manifestation ne peut nous laisser indifférents en raison du rôle que Canova a joué en Europe à son époque. Aussi y a-t-il intérêt à préciser les rapports que

1. *Canova*, 1911, p. 16.

cet artiste a eus avec la France et l'influence qu'il a exercée sur l'art de notre pays.

Canova prit contact pour la première fois avec nos compatriotes à Rome où il vint en 1779, en compagnie d'un certain Fontaine, non l'architecte français, comme le croit M. Malamani, mais un peintre flamand homonyme. A l'ambassade de Venise, où le ministre Zulian tint à le conserver près de lui, Canova apprit le français que lui enseigna l'abbé Foschi et qu'il arriva à posséder parfaitement. Grâce à Zulian et à un petit groupe d'artistes, familiers de cet ambassadeur, dont le peintre écossais Gavin Hamilton et le graveur Volpato, Canova acquit rapidement de la notoriété, notamment dans les cercles français de Rome. Les correspondances du *Mercure de France* signalent ses ouvrages. Dès 1781, Lagrenée, directeur de notre Académie, vient, incognito, visiter son atelier. Il admire le *Dédale et Icare* fait à Venise, un groupe d'inspiration purement naturaliste, sans pastiche classique. Il recommande à l'auteur de ne pas changer sa manière, mais il se méfie et ne peut pas croire qu'il ait exécuté un tel morceau : « Si vous pouvez me prouver que cette œuvre est bien de vous, je vous enverrai à Paris et vous ferez fortune à la cour. » Puis, il souffle en français à son *famulus* Nicolas Duchesne qui l'accompagne, ce jugement que Canova entend fort bien : « Ne portez pas attention à ce jeune homme. Son groupe est moulé sur le modèle. »

Devenu célèbre avec ses tombeaux des papes Clément XIV aux Saints-Apôtres et de Clément XIII à Saint-Pierre, Canova refuse des propositions du cardinal de Bernis, notre ambassadeur, pour un monument à Bayard, destiné à une province de France. Plus tard, en 1788, le directeur de l'Académie, Ménageot, signale à d'Angiviller le « véritable talent » de Canova.

C'est pendant les années précédant la Révolution que cet artiste connut la plupart des Français avec qui il resta en relations sa vie durant. Rien n'indique qu'il ait été lié avec ses confrères sculpteurs : Le Brun, auteur d'une *Judith* médiocre à S. Carlo al Corso et, avant lui, d'une statue de Pie VI, et Michallon, dont la cippe funé-

raire de Drouais (S. Maria in via lata) précéda ces stèles funéraires renouvelées de l'antique, où il devait exceller. Ses biographes citent un autre statuaire, Suasy, que je n'ai pu identifier, ennemi de Canova qu'il accablait de lazzi et qu'il traitait, avec une méchanceté spirituelle, de « sculpteur vénitien traduit en grec ».

Parmi les peintres alors en séjour à Rome, Canova connut David qui, en 1785, y exposa ses *Horaces*, et Gérard qui retourna en 1790 à Rome où il était né d'une Italienne. Cette origine ne fut peut-être pas étrangère à la prédilection de Canova pour Gérard qui nous a laissé un beau portrait de son ami (Louvre). Dans une lettre de 1819 au comte Cicognara, Canova juge Gérard « bon, plein de tact, aimable, doué de manières gracieuses et d'habitudes vraiment propres à lui attacher toute âme bien née[1] », et, comme il est absent de chez lui à ce moment, il demande à ses amis d'accueillir le peintre français avec enthousiasme. Quatremère de Quincy et, après lui, Voiart, les Goncourt, Clément, MM. Bricon et Gauthiez parlent d'une liaison étroite entre Prud'hon et Canova, génies d'une même famille. Mais ces écrivains ne nous donnent pas de preuves. La source unique est un témoignage de Quatremère qui ne parle pas de Prud'hon dans sa biographie de Canova, mais se rattrape dans sa *Notice sur Prud'hon*[2] : « Il ne dépendit pas au reste de Canova que Prud'hon ne se fixât à Rome. Il lui offrit sa maison, ses ateliers, ses connaissances, sa protection ou, pour mieux dire, la protection de son nom auprès des étrangers. » Or, ce témoignage est suspect par son exagération. A cette époque, Canova, qui habitait un petit appartement, ne possédait pas de maison; il avait un unique atelier; il vivait sinon solitaire, du moins parmi des familiers et sans relations mondaines; il n'avait pas encore acquis une réputation lui permettant de jouer le rôle de protecteur. J'ai retrouvé une seule preuve de relations assez superficielles entre ces deux

1. V. Malamani, *Un' amicizia di Canova*, Città di Castello, 1890, p. 163.
2. Paris, 1834, p. 283.

hommes : Canova écrit en juin 1813 à Cicognara : « Saluez de ma part David, Prud'hon et tous ceux qui s'informent de moi[1]. » Nous ne savons si, dès ce moment, Canova prit contact avec Girodet qui, plus tard, fixa ses traits dans un dessin (Louvre), mais c'est au cours de l'émigration qu'il connut la marquise de Grollier, plus tard célèbre comme peintre de fleurs, à qui il donna des conseils.

A peine arrivé à Rome, le sculpteur avait connu Séret d'Agincourt qui n'eut pas d'influence sur lui. Que ne peut-on en dire autant de Quatremère de Quincy avec qui il se lia en 1783 d'une amitié que, seule, la mort termina! Ce pédagogue dominateur et ambitieux, aussi habile à exploiter autrui qu'il était dénué de personnalité, formait un contraste parfait avec Canova que tous ses contemporains, français comme étrangers, représentent doux, modeste, quelque peu sauvage et très généreux. Cet artiste subit une tyrannie morale aussi lourde que néfaste avec une passivité vraiment incompréhensible.

Il avait hérité de sa terre vénitienne l'amour de la nature et de la vie. Il adorait les peintres de Venise et les possédait au point de pouvoir, un jour, avec ses souvenirs, fabriquer un fac-similé de Giorgione; peindre était d'ailleurs son délassement favori. Il cherchait, comme les maîtres du xvi[e] siècle, à rendre la chair magnifiquement épanouie. Mais le sinistre mentor veillait. Continuant la prédication de Gavin Hamilton, il répétait sans trêve à son disciple qu'il devait uniquement imiter les Anciens et rivaliser avec eux.

Heureusement, son instinct sauva Canova qui ne suivit pas toujours à la lettre ces conseils. Il s'est inspiré de la nature autant que des antiques et peut-être plus souvent. Les événements qui se succédèrent de 1792 à 1812, marquèrent fort peu l'œuvre de Canova. Ces événements avaient pourtant une importance considérable pour son pays. Il convient, à ce propos, de préciser ses sentiments à l'égard de la France : il ne l'a pas détestée, incapable de la haine d'un Alfieri, mais, s'il a eu

1. Malamani, *Un' amicizia di Canova,* ouvr. cité, p. 24.

de l'affection pour certains Français et surtout pour Quatremère, il ne l'a pas aimée. Avant de s'en froisser, il faut comprendre les motifs de sa réserve : la chute de la République, puis le départ en exil du Quadrige et du Lion tutélaires l'avaient profondément atteint dans son amour pour sa patrie. Par la suite, l'enlèvement des antiques et des œuvres d'art réquisitionnées à Rome et dans toute l'Italie avait révolté son sentiment d'artiste. Enfin, les épreuves infligées aux papes Pie VI et Pie VII, ses protecteurs bienveillants, l'avaient blessé dans sa croyance en même temps que dans son loyalisme reconnaissant.

Autrement, il n'eut qu'à se louer des Français. Au début, ils rétablirent la pension que lui faisait le Sénat de Venise; ils protégèrent son atelier aux jours agités de la république Tibérine. Plus tard, le bon gouverneur de Rome, le général Sextus Miollis, lui témoigna plus que des égards. Napoléon, enfin, fit preuve à son égard d'une grande bienveillance, sans s'irriter des refus que Canova opposait à ses avances ni de son franc-parler, car cet artiste se montra plus indépendant vis-à-vis de l'Empereur qu'il ne l'était dans ses rapports avec Quatremère de Quincy.

En 1802, le premier consul, enthousiasmé par les deux groupes de l'*Amour et Psyché*, qu'il avait vus chez Murat, réussit avec peine à faire venir Canova à Paris pour exécuter son buste et sa statue. Encore Canova céda-t-il non pas aux instances de notre ambassadeur Cacault, mais aux supplications du pape Pie VII et du cardinal Consalvi, ministre d'État, épouvantés des conséquences de son refus. Il arriva en septembre à Paris où il passa deux mois, admirablement traité par Bonaparte qu'il voyait pour la première fois, et fêté par les artistes français qu'il avait connus à Rome : Percier, Fontaine, David, Gérard. L'épisode le plus intéressant à signaler, durant son séjour à Paris, en dehors de sa réception à l'Institut, fut sa visite à l'atelier de Houdon. Cette visite, il la rappellera plus tard, en 1817, dans une lettre à Cicognara[1], où il dit sa grande admiration pour Houdon

1. Malamani, *Un' amicizia di Canova*, ouvr. cité, p. 86.

dont, à son sens, les deux chefs-d'œuvre sont le *Saint Bruno* de Rome et l'écorché au bras étendu que possède aujourd'hui l'École des Beaux-Arts.

Mais rien ne put le retenir à Paris après qu'il eut modelé le buste de Bonaparte. Il repartit pour Rome.

Le cardinal Fesch à Lyon, Murat à Milan l'hébergèrent en route. La famille Bonaparte partageait l'engoûment de son chef pour Canova. Joséphine et Pauline, dont nous reparlerons, et Caroline Bacciochi furent particulièrement enthousiastes. Notre confrère M. Marmottan, dans son livre si parfaitement documenté sur les *Arts en Toscane sous Napoléon*, nous montre le rôle actif de cette princesse quand elle fut grande-duchesse de Toscane.

C'est à la cour de Florence que Canova connut le peintre Fabre, sigisbée de la comtesse d'Albany. Elle voulait élever un tombeau au poète Alfieri, son précédent amant, et immortaliser son propre souvenir par la même occasion. Ce tombeau, que l'on voit à Santa Croce, valut de grands ennuis à son auteur persécuté par la comtesse qui en voulait pour son argent, et par Fabre, donneur de conseils. Nous ne savons pas si Canova fut en relations avec Ingres, qui a porté sur son talent un jugement sévère, alors que le même Ingres admire sans réserve, j'allais dire sans discernement, Bartolini.

En août 1810, Canova dut, après avoir résisté, revenir de nouveau en France pour préparer un buste et une statue de l'impératrice Marie-Louise. Le 11 octobre, il arriva à Fontainebleau. Il a laissé sur son séjour un *diario* intéressant, dont l'original se trouve à la bibliothèque de Bassano. Le texte authentique, qu'avaient adultéré les premiers éditeurs, nous a été rendu par M. Malamani dans son *Canova*.

On voit Napoléon dans l'intimité, auprès de Marie-Louise puérile et capricieuse, un Napoléon bonhomme, parfois même prudhommesque. Les conversations à bâtons rompus quittent le terrain neutre de l'archéologie et de l'histoire romaine pour des sujets d'actualité, plus brûlants, auxquels revient l'audacieux Canova : l'état de l'Italie, la misère de Venise et de Rome, l'exil du pape,

la confiscation des œuvres d'art. Il rappelle à l'Empereur, avec une nuance de reproche, son origine italienne. Et Napoléon ne se fâche pas. Bien mieux, l'obstiné artiste obtient l'argent qu'il demande pour des fondations ou des subventions artistiques. L'Empereur l'autorise à repartir : « Allez-vous-en comme vous le désirez », telle est sa parole d'adieu.

Le troisième et dernier voyage de Canova à Paris eut lieu en 1815, dans les circonstances que notre confrère M. Charles Saunier a complètement exposées dans son beau livre sur les *Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire.*

Commissaire du Saint-Siège, Canova vint reconnaître et récupérer les statues et les objets d'art appartenant aux États pontificaux. Il accepta cette mission, d'abord avec hésitation, mais finalement avec joie. Moins clairvoyant que son ami Cicognara d'ailleurs plus attaché que lui à Napoléon et à la France, Canova ne prévoyait pas les conséquences de notre défaite pour l'Italie et notamment pour la Vénétie. Les artistes n'ont pas toujours un grand sens politique. Pour Canova un résultat était certain, dont il se contentait : le lion de Saint-Marc, dont on avait fait un ridicule dessus de fontaine sur l'esplanade des Invalides, allait revenir sur sa colonne de la Piazzetta ; les chevaux de bronze reprendraient leur place à la Basilique ; les marbres précieux repeupleraient le musée du Vatican.

Son rôle fut difficile. Il se heurta à l'indifférence des alliés, sauf des Anglais et de Wellington qui le firent aboutir. Il avait à lutter contre des adversaires redoutables : le malicieux Louis XVIII à qui il présenta une lettre du pape ; le rusé Talleyrand, oublieux du moulage de la *Vénus* à lui jadis offert ; les conservateurs du Musée et les bibliothécaires, à l'obstruction habile, surtout Denon qui, malgré les recommandations d'une amie commune, la comtesse Teotochi, avait toujours fait un cas médiocre du sculpteur.

Après son retour en Italie, les relations de Canova avec les Français se bornent surtout à sa correspondance avec Quatremère. Durant les sept années qui précèdent sa

mort (1822), un seul nouveau nom se présente, celui de Stendhal.

Il s'enthousiasma pour Canova, qui avait su exprimer la « douce volupté ». Stendhal n'admire pas à demi : seul, Michel-Ange est digne d'être comparé à Canova qui même le dépasse : « Canova a eu le courage de ne pas copier les Grecs et d'inventer une beauté comme avaient fait les Grecs. Quel chagrin pour les pédants! Aussi l'insulteront-ils encore cinquante ans après sa mort et sa gloire n'en croîtra pas plus vite. Ce grand homme qui, à vingt ans, ne savait pas l'orthographe, a fait cent statues, dont trente sont des chefs-d'œuvre. Michel-Ange n'a qu'une seule statue égale à son génie, le *Moïse* à Rome[1]. »

Stendhal, pourtant, ne souscrivit pas au monument, que les amis de Canova élevèrent à sa mémoire dans l'église des Frari à Venise. On retrouve sur la liste des donateurs, en dehors de divers membres de la famille Bonaparte, les quelques artistes français restés fidèles à Canova, après et malgré les événements de 1815 : Quatremère naturellement, Percier, Fontaine, Gérard et un peintre, Giraud, que je n'ai pas réussi à identifier.

*
* *

Sauf ses tombeaux, les Parisiens connurent presque toutes les œuvres de Canova, soit les originaux, soit des copies ou des moulages. Canova fut lancé par Murat qui avait acheté, en 1796, son *Amour et Psyché couchée* et commandé l'*Amour et Psyché debout*. Les Bonaparte virent ces statues dans le parc du château que Murat possédait à Villiers. Napoléon voulut, sans y parvenir, se les faire céder.

Mais la plus enthousiaste fut Joséphine. Elle prit plaisir à réunir et à mettre en bonne place à la Malmaison les œuvres de Canova qu'elle possédait : une réplique de l'*Amour et Psyché debout*, l'*Hébé*, le *Pâris*, la *Danseuse aux mains sur les hanches*. Elle possédait aussi le buste

1. *Rome, Naples et Florence*, éd. Paris, 1887, p. 52.

de l'artiste. Ces statues furent les compagnes de sa solitude après son divorce. Cicognara[1] nous a laissé le récit émouvant de la visite qu'il fit en 1813 à la délaissée. Elle lui parla principalement de Canova avec qui elle correspondait, et du groupe des *Trois Grâces*, qu'elle avait commandé et qu'elle attendait avec impatience. Mais la mort ne devait pas lui permettre de voir cet ouvrage.

Son beau-frère Lucien Bonaparte possédait une réplique de la *Vénus* de Florence. Un spéculateur acquit une réplique de l'*Hébé*. Le comte Sommariva ouvrait son hôtel de Paris aux admirateurs de la *Madeleine*, demi-nue, si peu chrétienne d'inspiration. Eugène de Beauharnais goûtait tellement cette statue qu'il s'en fit faire une copie. Aux Salons de 1808 et de 1812 furent groupés plusieurs ouvrages de Canova qui, après 1812, acquit en France une souveraineté jusqu'alors discutée.

Les commandes de Napoléon et de sa famille avaient contribué à fortifier sa réputation. Par malheur, plusieurs de ces effigies sont traduites avec inexactitude. Nous saisissons les méfaits du classicisme et de son grand prêtre Quatremère.

Il est indéniable que Canova possédait un génie réaliste dont il a fait preuve chaque fois qu'il a consenti à laisser les antiques de côté. On peut remarquer que parmi ses bustes des Bonaparte, de leurs alliés ou de leurs familiers (Napoléon, Marie-Louise, Pauline, Élisa, Murat et Caroline, le cardinal Fesch, la princesse de Canino, les Daru), les mieux venus et les plus vivants sont ceux de personnages secondaires qu'il n'a pas travestis en héros.

De même, parmi ses statues, la moins intéressante est celle de Napoléon en Mars, complètement nu. L'Empereur en sentit l'inconvenance et le ridicule. Le *diario* rapporte une amusante conversation entre Napoléon et le sculpteur récitant le credo que lui a seriné Quatremère : le nu sublime convient seul à Sa Majesté qui ne peut être idéalisée autrement, mais sa statue équestre

1. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, Venise, 1888, t. II, p. 75 et suiv.

la montrera sous le costume héroïque propre au général dans l'action du commandement. Le *Mars* colossal fut, à son arrivée à Paris, relégué au Louvre derrière une tenture. Par la suite, les alliés en firent présent à Wellington, et ce trophée orne aujourd'hui encore Aspley-house, l'hôtel du Duc de fer, à Londres. Quant au monument équestre, la monture seule fut achevée et servit plus tard à un *Charles III* sur une place de Naples.

La statue de Madame-Mère fournit à Canova une occasion unique d'accorder ses prétentions classiques et son réalisme naturel. Laetitia Bonaparte épouse vraisemblablement les traits d'une matrone romaine dont elle avait le type physique aussi bien que l'énergie et l'austérité. On peut en juger d'après une bonne copie qui est au château de Compiègne, l'original ayant malheureusement, lui aussi, émigré en Angleterre au château de Chatsworth.

On remarque avec étonnement que Canova n'a pas laissé de statue ou de buste représentant sa protectrice Joséphine. Il n'a donné d'effigie que de la seule Marie-Louise dont la statue assise en *Concorde* se trouve aujourd'hui au musée de Parme. A l'origine, Élisa Bacciochi était titulaire de cette allégorie; elle dut la céder à sa belle-sœur dont la tête remplaça la sienne sur les épaules de la *Concorde*. Élisa fut réduite à figurer une *Polymnie*.

Pauline Borghèse, plus heureuse que sa sœur, conserva sa place dans l'Olympe. Sa statue en *Vénus victorieuse*, à la galerie Borghèse, est une des plus connues de Canova. Les curieux discuteront longtemps encore sur le point de savoir si Pauline a posé ou non l'ensemble devant Canova. C'est, en tout cas, un des chefs-d'œuvre de ce sculpteur. Il s'est bien efforcé de se souvenir des classiques dans la disposition de la coiffure et de la draperie; il a donné à la princesse des traits plus réguliers que ceux dont elle était dotée; mais, en même temps, il a été hanté par ses chers Vénitiens; il a placé Pauline sur son lit de repos comme les *Vénus* et les *Danaé;* ce beau corps frémit de la même vie que les déesses de Titien ou de Tintoret.

***

Les liens qui rattachent Canova à la France, n'intéressent pas son esthétique purement italienne ou influencée par l'antique. Mais, s'il n'a rien emprunté à notre art, son action sur les sculpteurs français contemporains n'est pas douteuse, quoique limitée comme durée et comme effet. Pour la préciser avec exactitude, il faut dégager de l'influence de Canova l'influence de l'antiquité. Il serait faux de voir l'imitation de Canova dans toutes ces effigies de généraux en déshabillé, qui abondèrent entre 1800 et 1825, telles que le *Desaix* de Dejoux, le *Leclerc* de Dupaty, le *Hoche* de Milhomme ou le *Général Foy* de David d'Angers. L'ardent champion du nu héroïque a seulement contribué à propager cette conception. On a surtout imité chez Canova ce que ses contemporains admiraient le plus dans ses œuvres : des formes délicates, des gestes gracieux et parfois maniérés.

Son ascendant sur les artistes de sa génération[1] se manifeste par intermittences, surtout chez Bosio, avec l'*Amour séduisant l'Innocence* (Salon de 1810), pastiche de l'*Amour et Psyché debout*, avec l'*Hyacinthe* (Salon de 1817), enfin avec la *Nymphe Salmacis* (Salon de 1819; Louvre); — chez Chaudet, avec son *Amour* (Salon de 1802; Louvre), qui a emprunté au Cupidon et à la Psyché de Canova leur papillon; — enfin, chez Delaistre qui, dans son groupe de l'*Amour et Psyché* (Salon de 1814; Louvre), copie son Amour sur le génie funèbre du monument à Clément XIII Ganganelli.

Parmi les sculpteurs appartenant à la génération qui a suivi la sienne, David d'Angers, à ses débuts, l'a imité dans son mausolée de la duchesse de Brissac (1818; Brissac, Maine-et-Loire), où l'on retrouve un génie funèbre inspiré du tombeau Ganganelli et du tombeau des Stuarts; son monument au comte de Bourke (Père-La Chaise; moulage au Trocadéro) est calqué sur les stèles de Volpato, de

1. Voy. les *Salons* de Landon de 1808 à 1824.

Falier ou du comte de Souza. Pradier était, par sa nature, plus apte que David à refléter la manière du maître italien dans celles de ses œuvres qui sont uniquement gracieuses, et ceci à toutes les époques de sa carrière, aussi bien au début dans la *Bacchante* (1819; moulage au musée de Rouen), dont les membres inférieurs sont copiés sur ceux de la *Psyché couchée*, et dans la *Psyché* (1824; Louvre) que dans l'*Atalante* (1850; Louvre), exécutée à la fin de sa vie.

Un portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano del Piombo.

(Communication de M. Henry Prunières.)

La première profession de Sebastiano del Piombo, selon Vasari, ne fut pas la peinture, dans laquelle il devait s'illustrer, mais la musique. Il chantait fort bien, jouait de divers instruments et excellait à toucher du luth. A peine adolescent, il servit même, en qualité de virtuose, des gentilshommes de Venise qui l'honorèrent de leurs bonnes grâces. C'est alors que l'envie lui prit d'étudier l'art de peindre. Il entra dans l'atelier du vieux Giovanni Bellini, où il fit son apprentissage. Il ne tarda pas à le quitter pour travailler avec Giorgione, qui venait de mettre à la mode un style nouveau, se plaisant à des tons plus chauds, à une pâte plus fondue et plus lumineuse. Sebastiano ne tarda pas à attraper le secret du procédé de son maître. « C'est alors, dit Vasari, qu'il fit à Venise quelques portraits fort ressemblants et entre autres celui du Français Verdelot, excellent musicien qui était alors maître de chapelle à Saint-Marc, et sur le même tableau celui du chanteur Hobrecht (Ubretto), son compagnon[1]. Verdelot emporta ce tableau avec lui à Flo-

1. Que Ubretto, dans le texte de Vasari, désigne Hobrecht, cela ne me semble pas douteux. Non seulement c'est le nom qui lui est donné sur la plupart des documents italiens de ce temps avec de légères variantes (Ubretto, Hobretto, Hebretto,

rence lorsqu'il fut nommé maître de chapelle à San Giovanni et aujourd'hui il se trouve dans la maison du sculpteur Francesco Sangallo[1]. »

Qu'est devenu ce tableau, œuvre de jeunesse de Sebastiano del Piombo, représentant deux des plus illustres musiciens de l'école franco-flamande? Cherchons tout d'abord à nous représenter quel pouvait être l'aspect des deux personnages qui y étaient peints. Nous ne possédons malheureusement aucun portrait de Hobrecht ni de Verdelot, non plus qu'aucune description de leur physique. Nous n'avons pour nous guider que des indications d'âge. Hobrecht était né à Utrecht vers 1450; il vint en Italie une première fois vers 1474, date à laquelle il figure en qualité de chanteur sur les états de la cour de Ferrare. Il revint ensuite dans son pays natal; on le trouve de 1483 à 1485 à la cathédrale de Cambrai, de 1489 à 1491 à Bruges, enfin de 1492 à 1504 nous le voyons fixé à Anvers, maître de chapelle de la cathédrale, ce qui ne l'empêche pas de s'occuper aussi, à

Hubretto), mais on ne voit pas à quel autre nom il pourrait correspondre. Si l'on tient compte de la coïncidence de la venue à Venise de Hobrecht précisément à l'époque où, d'après Vasari, Sebastiano, adolescent, fit le portrait des deux musiciens étrangers, cette identification paraîtra certaine. La dénomination de *cantore* accolée au nom de Hobrecht ne doit pas surprendre. Josquin, Brumel et d'autres grands artistes de ce temps sont ainsi qualifiés sur les chartes.

1. Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura ma la musica; perchè oltre al cantare si dilettò molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz' altra compagnia* : il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo a gentilhuomini di Vinezia, con i quali, come virtuoso praticô sempre dimesticamente. Venutagli poi voglia essendo anco giovane d'attendere alla pittura, apparò i

* Ces réductions d'œuvres polyphoniques pour le luth étaient fort à la mode au XVI[e] siècle et exigeaient de l'exécutant non seulement une réelle virtuosité, mais aussi une sérieuse connaissance du contrepoint. Vasari donne ce détail pour prouver que Sebastiano ne jouait pas du luh en amateur, mais en professionnel.

diverses reprises, de la chapelle Saint-Donat à Bruges. En 1504, il se décide à faire un voyage en Italie. Il part après s'être fait suppléer dans sa double charge de maître de chapelle du chœur de la cathédrale et de maître de chant de la chapelle de la Vierge. Il ne devait jamais revoir les Flandres. En 1507, le chapitre de la cathédrale, averti de son décès, lui donna pour successeur maître Jean Raes. Eitner a supposé qu'il avait péri à Ferrare de la peste, en 1505, mais les raisons qu'il fait valoir sont très peu probantes. Il est évident que Hobrecht, qui occupait une haute situation à Anvers, n'avait pas quitté les Flandres sans idée de retour et qu'il n'avait pas l'intention de se fixer à la cour de Ferrare. Le fait que le duc Alphonse Ier ait appelé à son service Brumel à la fin de juillet 1505 ne prouve aucunement que ce fut à l'effet de remplacer le grand maître décédé. Quoi qu'il en soit, c'est entre 1504 et 1507 qu'il nous faut situer l'épisode de la vie de Sebastiano del Piombo conté par Vasari. Sebastiano, né vers 1585, avait une vingtaine d'années lorsque Hobrecht passa par Venise, ce qui s'accorde parfaitement avec le témoignage de Vasari, puisqu'il nous dit que ce portrait fut la première œuvre importante du jeune peintre avant son départ pour Rome.

En ce qui concerne Verdelot, nous ne possédons que des données extrêmement vagues sur sa vie. Il commença

primi principi da Giovan Bellino allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quellà città i modi della maniera moderna piu uniti, en con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si parti da Giovanni e si acconciò con Giorgione; col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera : onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili e fra gli altri quello di Verdolotto franzese musico eccellentissimo che era allora maestro di cappella in San Marco* e nel medesimo quadro quello di Ubretto suo compagno cantore. Il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando venne Maestro di cappella in San Giovanni ed oggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo sculptore.

* Verdelot ne fut jamais maître de chapelle à Saint-Marc, mais simple chanteur. On voit que Vasari est assez inexactement informé à son sujet.

à se faire connaître en Italie par ses compositions vers 1525 et fut maître de chapelle à San Giovanni de Florence vers 1530-1540. On place ordinairement sa mort aux environs de 1560. S'il se trouva à Venise vers 1505 ou 1506 en compagnie de Hobrecht, il devait être fort jeune, dans sa vingtième année tout au plus.

Dans ces conditions, le tableau que nous cherchons à identifier devrait représenter deux personnages, l'un âgé de cinquante à soixante ans, l'autre adolescent. Nous savons, en outre, par le témoignage de Vasari, que cette œuvre était peinte dans la manière de Giorgione.

Un tableau célèbre, conservé à la galerie du palais Pitti, à Florence, nous paraît répondre très exactement à ces desiderata[1]. Il s'intitule « les Trois âges de l'homme » (*le Tre età dell' uomo*) et représente un vieillard, un jeune homme et un garçon d'une douzaine d'années examinant avec attention une page de musique. L'enfant est ce qu'on nommait alors en France un « page de musique » et, en Italie, un « putto cantore ». Il s'apprête à chanter et reçoit du plus jeune des musiciens, son maître apparemment, des indications et des conseils, tandis que le vieillard (l'auteur peut-être de l'œuvre qu'on étudie) se détourne légèrement et semble attendre la fin des explications. Ce tableau porte le nom de Lorenzo Lotto, mais en fait aucune signature, aucune preuve sérieuse n'autorise cette attribution. Depuis quelques années, on veut qu'il ait été peint par un artiste d'Udine, Pellegrino da San Daniele, que la critique contemporaine cherche à faire sortir de l'ombre. Certains croient y reconnaître la main de ce peintre mystérieux connu sous le nom de Morto da Feltre. En somme, on cherche sans avoir rien trouvé de décisif. Une chose seule est certaine; ce tableau appartient à l'école de Giorgione. L'éminent historien de l'art, le professeur Corrado Ricci nous écrit à ce sujet : « Il passe sur ce tableau, malheureusement endommagé par des retouches, un souffle giorgionesque. La tête de

1. Il a été reproduit en hors texte dans le numéro de juin 1922 de la *Revue musicale*.

l'enfant, dans les parties les mieux conservées, rappelle singulièrement la manière du maître[1]. »

On peut s'étonner, dans ces conditions, que personne n'ait encore songé à attribuer ce tableau à l'un des grands peintres de ce temps qui, au témoignage de tous les contemporains, commença sa carrière en imitant la manière de son maître Giorgione : Sebastiano del Piombo.

Au point de vue pictural, rien ne nous paraît s'opposer à l'attribution du tableau de la galerie Pitti à Sebastiano del Piombo. Cette pâte lumineuse, ces tons chauds et fondus appartiennent bien à cette nouvelle manière dont Giorgione passa pour l'inventeur. Lanzi insiste lui aussi sur l'imitation que fit d'abord Sebastiano des procédés de son maître. Mieux que tout autre, écrit-il, il sut l'imiter « ne' tuoni de' colori e nella sfumatezza », et il cite son *Saint Jean Chrysostome*, qui passa longtemps pour être de la main de Giorgione.

Au témoignage de Vasari, ce portrait se trouvait à Florence, dans l'atelier du sculpteur San Gallo, vers le milieu du XVIe siècle; dès lors, son passage dans les collections du grand-duc de Toscane s'explique fort naturellement. Nous savons, d'autre part, que ce tableau appartient à la galerie du palais Pitti depuis fort longtemps, puisqu'il est mentionné sur les anciens inventaires du XVIIIe siècle.

Si notre hypothèse était définitivement confirmée, nous serions donc en présence des portraits de Jacques Hobrecht, l'un des maîtres les plus puissants et les plus originaux de l'école polyphonique du XVe siècle, et de Philippe Verdelot, l'une des gloires de l'école madrigalesque. Quant au page, il n'est là que pour des raisons de composition picturale.

Remarquons, d'autre part, combien les têtes des deux principaux personnages du tableau sont peu italiennes. Le vieillard avec son crâne chauve, sa barbe carrée,

1. Nous adressons ici nos bien vifs remerciements à M. le professeur Corrado Ricci, dont les précieux renseignements sur l'état de la question sont venus nous affermir dans notre conviction.

semble un homme du Nord, Hollandais ou Allemand. On reconnaît en lui un de ces types germaniques tels qu'en peignirent Holbein, Cranach et Memling. Le jeune homme avec sa fine barbe blonde présente le type achevé du Français contemporain de François Ier. On trouve des têtes semblables sur les tableaux de nos primitifs, sur ceux de l'école de Clouet en particulier.

Dans l'ensemble, ce groupe forme le contraste le plus parfait avec l'admirable tableau qui lui fait vis-à-vis au palais Pitti et qui est connu sous le nom du *Concert du Giorgione*, bien que cette attribution ne soit pas certaine. Sur ce tableau, popularisé par l'image[1], un « putto » se prépare à chanter le dessus d'une *frottola* ou d'un madrigal, accompagné sur une épinette et sur une basse de viole par deux musiciens. Les têtes glabres de ces artistes, leur teint bronzé, leurs yeux sombres et brillants attestent leur nationalité. On n'en saurait douter un instant, ce sont des Italiens, et ceux qui leur font pendant sont des étrangers venus du Nord.

Nous ne prétendons pas avoir établi d'une manière irréfutable que « les Trois âges de l'homme » sont l'œuvre de Sebastiano del Piombo et représentent le vieil Hobrecht et le jeune Verdelot, mais nous croyons avoir réuni un nombre suffisant de présomptions en faveur de notre hypothèse pour qu'elle mérite d'être sérieusement prise en considération par les historiens de l'art. Nous avons vu que les âges des personnages représentés coïncident assez exactement avec l'âge que devaient avoir, vers 1505, Hobrecht et Verdelot. Des recherches dans les archives de la chapelle de Saint-Marc pourraient nous faire savoir si en 1505 ou 1506 Verdelot était déjà *cantore* à cette maîtrise. Caffi dit avoir trouvé son nom sur les listes, mais n'indique pas de date. Que Hobrecht soit passé par Venise, cela ne semble pas douteux; c'est à Venise, en effet, qu'avait paru, en 1503, chez Petrucci, un recueil de cinq messes de sa composition. Il serait fort

1. Cf., sur ce tableau, les observations de M. André Pirro dans son étude sur les *Frottole* (*Revue de musicologie*, mai 1922).

intéressant de savoir si, par hasard, il n'aurait pas amené avec lui le jeune Verdelot. On peut être surpris que Vasari donne dans ce tableau l'importance principale à Verdelot; mais il est vraisemblable qu'il l'avait connu personnellement à Florence entre 1530 et 1540. Lorsque, plus tard, il rédigea la *Vie des peintres*, il a pu se rappeler avec quelque inexactitude ce que lui avait dit de ce tableau Verdelot ou le sculpteur Sangallo, son ami. Le style de Hobrecht était alors tout à fait démodé et il est fort possible que son nom même fût presque ignoré d'un peintre comme Vasari. Rien d'étonnant dans ces conditions à ce qu'il ait considéré le gracieux adolescent comme le personnage principal et le vieillard comme un artiste d'intérêt secondaire.

Souhaitons que des documents nouveaux permettent bientôt de restituer à Sebastiano del Piombo le tableau de la galerie Pitti.

Il importerait beaucoup de posséder un portrait authentique du grand maître néerlandais Jacques Hobrecht, qui fut peut-être de tous les contrapontistes du xv[e] siècle le plus habile et le plus fécond et dont la gloire égala presque, en son temps, celle de Josquin Després. Il ne serait pas indifférent non plus de connaître les traits de Philippe Verdelot, ce Français fixé en Italie dès sa jeunesse, qui fut avec Adrian Willaert l'un des premiers champions de ce genre essentiellement Italien : le Madrigal[1]. Il demeura toujours fidèle aux leçons de ses maîtres, les grands polyphonistes du Nord. On remarque dans la conduite des voix des duretés et une conception de la polyphonie beaucoup moins italienne que flamande. Peut-être découvrira-t-on un jour qu'il avait été l'élève de Hobrecht. Peut-être était-il venu avec lui en Italie et

1. Le nom de Verdelot est généralement associé à celui d'Adrian Willaert. Cf. Zarlino, 4[e] partie des *Institutions harmoniques*, ch. xxx. On sait que Willaert a transcrit en tablature de luth plusieurs compositions polyphoniques de Verdelot. Sur Verdelot, voir aussi le *Fronimo* de Vincenzo Galilei et Cosimo Bartoli, *Ragionamenti academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (livre III, 36).

avait-il tenu à figurer en compagnie de son vieux maître sur le portrait que voulait faire de lui le jeune Sebastiano del Piombo, ami de tous les musiciens, et désireux de fixer les traits délicats du bel adolescent à la barbe naissante.

Deux mois après avoir fait à la Société de l'Art français la présente communication, j'appris que M. Emilio Ravaglia proposait d'identifier le tableau décrit par Vasari avec une œuvre de Sebastiano del Piombo qu'il venait de découvrir et qui est en ce moment exposée au palais Corsini à Rome. Autant que j'en puis juger par la très mauvaise reproduction que j'ai pu me procurer, ce tableau représente un homme d'une trentaine d'années, vu de face. Il est coiffé d'une toque et porte un léger collier de barbe. Il appuie son menton sur sa main avec une expression de mélancolie rêveuse. Devant lui, sur une table, on voit une feuille de papier à musique. Au second plan, dans l'angle droit du tableau, se tient un jeune homme à la face glabre, au regard aigu.

Chose curieuse, le principal personnage ressemble vaguement au bel adolescent des « Trois âges de l'homme », bien que sensiblement plus âgé. Sebastiano del Piombo, après avoir en sa jeunesse exécuté le portrait d'Hobrecht et de Verdelot, aurait-il retrouvé à Rome une dizaine d'années plus tard le musicien français et l'aurait-il peint de nouveau en compagnie cette fois d'un élève? La reproduction que j'ai sous les yeux est trop défectueuse pour que je puisse avancer une opinion sur la facture du tableau de la galerie Corsini, mais je serais tenté de le croire sensiblement postérieur aux *Tre Età dell' Uomo*. Il est vraiment peint dans la manière habituelle de Sebastiano et non dans celle de Giorgione. Il y aurait lieu de rechercher par comparaison avec d'autres œuvres de Sebastiano s'il ne devrait pas être daté des années 1525-1530, ce qui viendrait à l'appui de notre hypothèse.

SÉANCE DU 12 MAI 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Brière, président.

Présents : MM. Charlier, Cordey, Guiffrey, le comte d'Harcourt, Lemonnier, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, Rouchès, Saunier, Vitry.

Excusés : MM. Laran, Lemoisne, Pierre Marcel, André Michel.

— Le Secrétaire informe le Comité que la distribution du *Bulletin* de l'année 1921 est commencée depuis quelques jours et que le bon à tirer est donné pour les trois premières feuilles du tome XII des *Archives*.

— M. Henri Lemonnier fait connaître que le tome VII des *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture* est achevé; il estime qu'il y aurait lieu de se préoccuper, dans un avenir prochain, de la table générale de ces *Procès-verbaux*.

— Le Président lit une lettre de M. René Fage demandant s'il ne pourrait être délivré aux membres de la Société une carte qui leur donnerait quelques avantages et des facilités pour entrer notamment dans les musées de province. Le Secrétaire rappelle que la question a déjà été étudiée; elle sera de nouveau envisagée au moment où l'entrée dans les Musées nationaux deviendra payante.

— Sont admis membres de la Société : Mlle Marie-Louise Chabaud, licenciée d'histoire, présentée par MM. Ratouis de Limay et Brière; M. Robert Burnand, archiviste-paléographe, présenté par MM. Henry Martin et Amédée Boinet; M. Paul Lesourd, archiviste-paléographe, présenté par MM. Ratouis de Limay et Henry Martin; M. William Francklyn Paris, présenté par MM. Henry Martin et Brière.

II.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Gaston Brière, président.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, Aubert, Babelon; Mlle Ballot; MM. Bernard, Boinet, le capitaine Buttin; Mlle Charageat; MM. Charlier, Chévrier, Cordey, Dacier, Daupeley, Deshairs, Dezarrois, Dimier, Dubois-Corneau, Fage, Gilles de la Tourette, Girod de l'Ain, Gronkowski, Guerlin, Guiffrey, Jeannerat, Jolis; Mlle Laplagne; M. Lemonnier; Mlle Maillard; MM. Marmottan, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Mazerolle, Pelletier, Perdreau, Picard; Mme Potrel; MM. Puvis de Chavannes, le comte de Puymaigre, Ramet, Ratouis de Limay, Réau, G. et R. Richebé, le duc de La Roche-Guyon, Rouchès, A. Roux, Saunier, le marquis de Sayve, Vallery-Radot, Verrier, Vitry, Wildenstein.

Excusé : M. G. Roger-Sandoz.

— Il est procédé à l'élection de quatre membres du Comité directeur, en remplacement de MM. Jean Laran, Henry Martin, André Ramet, Louis Réau, membres sortants.

— Sont élus à l'unanimité, par 52 voix :

MM. Jean Cordey,
Émile Dacier,
Raymond Kœchlin,
J. J. Marquet de Vasselot.

Discours de M. Gaston Brière, président de la Société.

Mesdames, Messieurs,

Toute société poursuivant une œuvre scientifique définie doit fidèlement garder la mémoire de ceux qui la composèrent, en déterminèrent l'esprit et l'action. Le pre-

mier devoir de votre président, à l'assemblée générale qui marque le terme de sa dignité, est de saluer les morts de l'année écoulée, rappelant ce qu'ils furent et ce qu'ils accomplirent. Ma tâche est particulièrement lourde, nombreuses ont été nos pertes, et cruelles. Germain Bapst, Auguste Boppe, Albert Didier, Marc Furcy-Raynaud, Louis Gonse, Henry Havard, tels sont nos collègues disparus, connus d'entre nous presque tous familièrement, par leur présence ou par leurs travaux.

Henry Havard s'est éteint plein de jours après une longue carrière, le 31 octobre 1921; il avait quatre-vingt-quatre ans. Il était né à Charolles en 1838. Son père, d'abord notaire en cette capitale du Charolais, s'était occupé de l'industrie de la papeterie, zélé propagateur de projets d'union syndicale entre les mêmes métiers et ardent républicain. Henry Havard embrassa les opinions et les tâches paternelles, débuta comme journaliste, bataillant contre l'Empire, se jetant dans la mêlée avec fougue[1]. Commandant dans la garde nationale, il partagea les illusions et les fièvres des patriotes exaltés par les désastres de l'année terrible, les tristesses du siège; aussi fut-il prudent pour lui de s'expatrier au lendemain de la victoire du gouvernement de Thiers. Alors, il mena une vie errante et voyagea dans les pays du Nord. Ce fut là l'origine de sa sympathie et de ses études sur les Pays-Bas qu'il parcourut longuement, pénétrant l'art hollandais comme l'histoire, comme la langue. Il envoya à de nombreux journaux des chroniques, publia ses souvenirs de voyage, écrits d'une plume alerte, en de nombreux volumes, dont deux aimablement illustrés de fusains par Maxime Lalanne[2]. Puis, reprenant la tradition de Thoré-

1. D'après la notice de la *Grande Encyclopédie*, t. XIX, 1894.

2. *La Hollande pittoresque. Voyage aux villes mortes du Zuyderzée; Les frontières menacées; Le cœur du pays*, 3 vol. in-16. Paris, Plon, 1874-1878. — *Amsterdam et Venise*. Paris, Plon, 1876, in-4°. — *La terre des Gueux. Voyage dans la Flandre flamingante*. Paris, Plon, 1879, in-8°. — *La Hollande à vol d'oiseau. La Flandre à vol d'oiseau*. Paris, Decaux, 1881, 1883, gr. in-8° (pl. par M. Lalanne).

Burger, Havard fut en France, avant Émile Michel, le plus averti des historiens de ces peintres au métier impeccable, d'une si persuasive séduction par leur savoureuse et franche bonhomie. Il fit des découvertes sur les maîtres qu'il étudia dans le recueil, paru chez Quantin, de 1879 à 1881, sous le titre : *L'art et les artistes hollandais* (Mierevelt, Flinck, P. de Hooch, Ver Meer de Delft, etc.). Il développa ultérieurement plusieurs de ces chapitres en des monographies de la collection des « Artistes célèbres » : *Ver Meer* (1888), *Mierevelt;* enfin, il écrivit pour l'excellente « Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts » un précis clair et nourri sur la *Peinture hollandaise* (1882). La grande réputation vint surtout à Havard par ses travaux sur les arts décoratifs : l'*Histoire de la faïence de Delft* (1878), l'*Histoire de l'orfèvrerie française* (1896), les *Boulle* (1898), l'œuvre du peintre *Galland* (1895), plusieurs volumes illustrés sur les styles[1] et surtout par son grand *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, publié en quatre gros tomes in-4°, de 1887 à 1890, dont il rassembla les éléments à partir de 1878. Cette grande compilation, puisée aux meilleures sources, enrichie de preuves, d'images, rassemblant une masse de faits éparpillés, est devenue un ouvrage indispensable de consultation. Ce n'est pas une œuvre d'érudition philologique et critique comme le *Glossaire* de Victor Gay, — qui va bientôt, si heureusement, être terminé par les soins de plusieurs de nos confrères, — ni un essai de reconstitution des procédés techniques et un effort d'interprétation explicative à la manière de Viollet-le-Duc, mais une large synthèse des résultats acquis. Havard devait rendre plus accessible aux artisans la connaissance des métiers en composant les jolis petits volumes des *Arts de l'ameublement* (11 vol., chez Delagrave, de 1891 à 1897), comme il vulgarisa les plus célèbres édifices français en dirigeant la *France artistique et monumentale* (1892-1895), recueil où collaborèrent les plus éminents archéologues du moment.

1. *L'art à travers les mœurs*, 1882; *L'art dans la maison*, 1884; *Histoire et philosophie des styles*, 2 vol., 1899-1900; *L'art et le confort dans la vie moderne*, 1904. — *La céramique hollandaise*, 2 vol. in-4°. Amsterdam, 1909.

Critique d'art au *Siècle* pendant une quinzaine d'années, Henry Havard était devenu inspecteur général des Beaux-Arts en 1888; il resta dans l'administration trente ans, jusqu'en 1918. Notre confrère s'était intéressé à nos publications. Il avait inséré au volume de 1886 un précieux document sur la tombe de l'abbé Foulon, gisant de bronze modelé par Germain Pilon, dans lequel le grand maître de notre Renaissance avait peut-être rivalisé avec un Italien du Quattrocento.

Louis Gonse comptait parmi les fondateurs de notre Société; il figure dans la liste des adhérents de 1872, il était le dernier. Né à Paris, le 16 novembre 1846, il fit son droit tout en écoutant à l'École des chartes les leçons de Quicherat; il devait recevoir les conseils d'un des maîtres de nos études : l'impeccable Montaiglon. Très jeune, Gonse écrit dans des journaux : au *Moniteur universel* de Dalloz, au *Nouvelliste de Rouen*. Il explore notre sol et, de ses carnets, il extrait sa première publication : *Voyage dans le Midi de la France, lettres écrites en août, septembre et octobre 1867* (Rouen, 1868). En 1872, il porte son premier article à la *Gazette des Beaux-Arts*, c'est une étude sur le Musée de Lille. Ainsi se marque, dès le début, le sens des travaux auxquels il voua particulièrement sa vie : la glorification de l'art français et des trésors de l'art en France. A cette tâche, il s'employa par la plume, la parole, l'action.

Louis Gonse devint directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1874; il dirigea notre grand périodique d'art, — au début le seul, — pendant vingt ans (jusqu'en 1893). Veiller attentivement à la bonne tenue des livraisons mensuelles, recruter des collaborateurs, les conseiller, les inspirer, insinuer quelques réserves ou glisser des retouches, déterminer les appréciations à propager sur tel maître discuté, vivant ou mort de la veille, sentir les remous de l'opinion, endormir les susceptibilités, prendre parti dans des luttes vives sans blesser trop profondément, Gonse sut avec un tact infini et une souriante aisance jouer ce rôle multiple du directeur heureux. Après les temps héroïques de Charles Blanc, la direction de Gonse fut une magnifique période pour la *Gazette*. Que de beaux articles et que de

belles planches! Et aussi quelle riche matière : deux expositions universelles (1878 et 1889) avec leur amoncellement d'œuvres d'art souvent ignorées, les expositions rétrospectives de l'Union centrale des arts décoratifs, le quatrième centenaire de Michel-Ange, et les rédacteurs furent : Paul Mantz, Darcel, Rayet, Chesneau, Montaiglon, Courajod, Davillier, Bonnaffé, Fillon, Yriarte, Palustre, Eugène Müntz, Lafenestre, André Michel, Émile Molinier...; parmi les graveurs : Gaillard, Gaujean, et tant d'autres dignes de mémoire! En sa tâche accomplie allègrement, Gonse apprit cette diplomatie aimable, cette persévérance douce qui fit de lui un conseiller écouté et influent dans les multiples assemblées délibérantes où sa réputation devait le faire entrer et où il joua un rôle de plus en plus important. Là s'atténuent les divergences, s'adoucissent les heurts, en des compromissions nécessitées par les relations et les préoccupations administratives; alors, dans les combinaisons à trouver, dans les sanctions à voter, triomphent les habiles conciliateurs et les opiniâtres patients. Gonse appartint à la Commission des Monuments historiques dès 1889, vice-président en 1913; au Conseil des Musées depuis sa création en 1896, il en devint vice-président en 1917; toujours présent en ces assemblées, attentif aux débats, soucieux de garder et d'accroître nos richesses. Sa dernière joie fut l'achat du célèbre « portrait de famille » de Degas. C'est que Louis Gonse apportait en ces travaux l'enthousiasme et la passion de l'amateur. Il fut un gourmet d'art. En véritable raffiné, il goûtait l'art sous toutes ses formes, en toutes ses manifestations; il a tout aimé de ce qui charme les yeux et l'oreille. Il fut un collectionneur diligent et son cabinet japonais, — dont il ne faisait nulle parade et qui ne s'ouvrait pas au vulgaire, — restera célèbre auprès des initiés. De la ferveur pour l'art d'Extrême-Orient, il était passé, comme d'autres de ses émules, à l'enthousiasme pour notre gothique, mais sans partialité, sachant célébrer devant toutes les œuvres encore vivantes d'émotion le même culte. Cette ardente sympathie fait le prix des beaux livres dont Gonse enrichit la librairie française. Après les monographies sur

Jules Jacquemart et Eugène Fromentin[1], l'ouvrage, alors original et hardi, sur *L'art japonais* (1883, 2 vol. in-fol.), Louis Gonse écrivit *L'art gothique* (1890, in-fol.), *La sculpture française depuis le XIVe siècle* (1895, in-4o), enfin, reprenant et complétant les recherches anciennes de Clément de Ris, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France* (province) (1900-1904, 2 vol. in-4o). A l'heure où beaucoup d'entre nous commençaient à observer des œuvres d'art, les grandes publications de Gonse sur notre architecture et notre statuaire nationales servirent d'initiations fécondes. Notre confrère fut ce qu'il souhaita d'être : un bon serviteur de la cause de l'art, et de l'art français[2].

Germain Bapst avait adhéré tardivement à notre Société, mais il était devenu, tout de suite, un de nos membres les plus actifs et des plus appréciés par ses charmantes et brillantes causeries. Vous l'aviez entendu à notre séance de novembre, conter, avec cette prodigieuse mémoire qui rendait si captivantes ses conversations, l'histoire des mausolées des Condé; le 10 décembre, une attaque d'apoplexie le terrassait sur le boulevard parisien; il disparaissait en pleine activité intellectuelle : il avait soixante-huit ans[3].

Il y a deux catégories bien tranchées dans les travaux de l'érudit : les livres sur les arts industriels et ceux relatifs à l'histoire militaire de la France, particulièrement au XIXe siècle. Descendant d'une famille d'orfèvres célèbres, devenus, au début du XIXe siècle, joailliers de la couronne de France, Germain Bapst fut incliné vers l'étude des artisans au métier raffiné qui modèlent les métaux, taillent ou sertissent les matières précieuses. Après son *Étude sur l'étain dans l'antiquité et au moyen âge* (1884, in-8o), parurent ses recherches sur : *Les Germain* (1887,

1. *L'œuvre de Jules Jacquemart.* Paris, 1876-1881, gr. in-8°. — *Eugène Fromentin, peintre et écrivain.* Paris, Quantin, 1881, in-4°.

2. Pour compléter cette courte esquisse, lire la notice écrite sur Louis Gonse, par André Michel, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1922.

3. Germain Bapst était né à Paris le 20 décembre 1853.

in-8°), monographie d'illustres orfèvres, à laquelle il faut joindre la plaquette sur *L'orfèvrerie française à la cour du Portugal* (1892, in-4°), enfin l'*Histoire des joyaux de la couronne de France* (1889, gr. in-8°). A ces importants volumes s'ajoutèrent nombre d'articles, de notes, dans lesquels l'érudit élucidait des détails (ainsi sur le fameux bureau de Louis XV dont il nomma exactement, le premier, les auteurs) ou des éditions de documents inédits, comme l'*Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe* (1883). Car Germain Bapst était un chercheur minutieux, un passionné du texte sûr. Il devint un habitué des salles d'archives publiques, des bibliothèques, poursuivant le document rebelle partout où il pouvait se terrer.

Historiographe du maréchal Canrobert, narrateur des souvenirs du héros de Rezonville et Saint-Privat, Bapst s'était si bien identifié avec ses personnages, avait fouillé si avant en leurs vies, qu'il était devenu comme leur contemporain. A l'interroger sur les campagnes d'Afrique, de Crimée, d'Italie, sur la guerre de 1870-1871, on croyait écouter un survivant des batailles; n'avait-il pas veillé dans la tranchée à Sébastopol, assisté aux charges désespérées tourbillonnant sur les pentes de Floing, subi les angoisses de la capitulation à Metz, entendu Trochu développer son plan à l'Hôtel de ville? Dans ses travaux d'histoire militaire, les recherches archéologiques ne furent pas absentes. Bapst avait été l'un des fondateurs de la *Sabretache*, l'un des initiateurs du Musée de l'armée qui a rassemblé quantité de dessins et esquisses de nos peintres militaires, il avait été l'organisateur actif des belles expositions rétrospectives des armées de terre et de mer en 1889 et en 1900, dans lesquelles l'on vit tant de précieuses effigies guerrières retracées par des maîtres et dont le souvenir est gardé par les catalogues de notre confrère[1]. A ces travaux occasionnés par les expositions se rattachent l'*Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas* (1891) et l'*Histoire du théâtre, de la mise en scène, du décor* (1893).

1. Ajouter les catalogues de l'*Exposition de Marie-Antoinette et son temps*, 1894, et de l'*Exposition historique de la Révolution et de l'Empire*, 1895.

Bibliophile, amateur, Germain Bapst avait réuni de jolis objets du XVIIIe siècle dont il gardait de gracieux restes, il en a légué à nos musées; en même temps, la masse précieuse de ses dépouillements aux archives de la Guerre, où il était un familier, iront enrichir le département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. L'homme fut d'accueil charmant, plein de cordialité, de bonne grâce. Sa conversation était fourmillante d'anecdotes et de renseignements imprévus. Sur les militaires des deux derniers siècles, leurs carrières, leurs alliances, il était, à feuilleter, comme un « Annuaire » vivant et amusant. Ceux qui eurent recours à son érudition et qui furent ses obligés garderont de Germain Bapst un souvenir reconnaissant.

Nous avons eu la grande tristesse de voir partir avant l'heure l'un de nos plus dévoués collaborateurs, l'un des plus zélés amis de notre œuvre : Marc Furcy-Raynaud, mort brutalement le 30 janvier. J'avais rencontré Furcy-Raynaud, pour la première fois, il y a de longues années, en quelques séances de la Société des Études historiques; je le revis, de loin en loin, à la bibliothèque de l'Arsenal, en allant travailler en la salle paisible où les heures coulaient silencieuses, marquées par le timbre clair de l'horloge, alors que je consultais des livres d'histoire en si bel état de conservation; mais nos relations ne devinrent fréquentes qu'à Versailles, quand je fus attaché au Musée. Alors, Furcy-Raynaud vint maintes fois m'interroger, incitant et dirigeant mes recherches dans les dépôts de sculptures que j'explorais; j'appris à le connaître et à l'estimer.

Marc Furcy-Raynaud était né, par hasard, à Septfontaines, dans le Grand-Duché de Luxembourg, le 25 avril 1872. La famille Raynaud était originaire de l'Albigeois, alliée aux Guérin du Cayla. Le grand-père de notre ami, professeur au collège Bourbon, avait collaboré avec Trébutien à la publication des œuvres de Maurice de Guérin et du journal de sa sœur Eugénie. Son père, né à Paris, sorti de Saint-Cyr, fit la campagne d'Italie; il fut blessé à Solferino, devint instructeur à l'École militaire; il était à Metz en 1870. La paix signée, marié, il quitta l'armée

pour s'occuper des intérêts des siens qui possédaient des fabriques en Lorraine annexée, en Belgique et en Luxembourg. Il avait su garder une part de son activité aux travaux intellectuels, sa traduction de la grande *Histoire des Papes* de Pastor l'atteste.

Marc Furcy-Raynaud suivit les cours des Chartes en auditeur, entra, comme attaché, à l'Arsenal, obtint le diplôme de bibliothécaire, passa à la Mazarine, puis abandonna la carrière des bibliothèques pour se consacrer à ses travaux personnels. Il se fit d'abord connaître par quelques plaquettes élégantes (*Chardin et M. d'Angiviller*, 1900, l'*Engagement de Tocqué en Russie*, 1903, et de nombreuses notules sur des artistes du XVIIIe siècle dans la *Chronique des Arts;* il entreprenait dès lors les recherches qui devaient l'occuper constamment : une exploration des documents artistiques encore inédits des archives de la Maison du Roi. Il découvrit qu'une suite de pièces avait été encore négligée : les lettres échangées entre les Directeurs des bâtiments et les « premiers peintres » qui étaient leurs conseillers et leurs agents d'exécution. Il fit copier ces pièces, les classa, les commenta, — un peu sobrement, — et, le paquet lié, le porta à M. Jules Guiffrey pour les *Nouvelles Archives*. C'est à cet endroit que le rôle de notre confrère devient important dans l'histoire de notre Société. D'abord, il apportait de la copie à un moment de lassitude des éditeurs raréfiés; il permit la publication des quatre volumes des années 1903 à 1906, comprenant la correspondance entre Orry, Marigny, d'Angiviller et Ch.-A. Coypel, Cochin et Pierre (1751 à 1791), précieux documents pour connaître l'influence de l'administration royale sur notre art, à une époque décisive de son évolution. Puis, Furcy-Raynaud vint parler à nombre d'entre nous de la Société, nous incitant à faire partie de ce groupement d'érudits, proposant des réformes pour accroître son activité : la réorganisation accomplie en 1906, s'inspira pour beaucoup de ces conversations. Dès lors, notre ami fut assidu à nos séances, puis aux délibérations du Comité directeur, apportant de multiples matériaux pour alimenter les réunions ou le *Bulletin*, s'ingéniant à recruter des adhérents; nul ne nous

aura servi avec plus d'ardeur. En 1909, Furcy-Raynaud avait publié, en une brochure, un *Inventaire des sculptures commandées et acquises par la direction des Bâtiments du roi au XVIIIe siècle;* depuis, il n'avait cessé d'accumuler les notes et copies de pièces autour de ce premier essai; son travail était devenu considérable, le pendant de l'*Inventaire* publié par F. Engerand pour les peintures. L'auteur se proposait d'imprimer le manuscrit, presque achevé, sous nos auspices. Grâce aux généreuses décisions de la sœur de notre ami, Mme de Sainte-Claire, l'œuvre paraîtra dans notre collection d'*Archives*. Ce grand labeur ne sera pas perdu. Grâce aussi aux soins de notre ami commun Marquet de Vasselot, quantité de dépouillements, de fiches, intéressant particulièrement les saisies d'objets d'art chez les émigrés, ne seront pas anéantis; ces papiers classés sont déposés au Musée du Louvre, accessibles à la consultation des érudits. Déjà, ces recherches ont servi aux rédacteurs des nouveaux catalogues du Louvre, des peintures comme des sculptures modernes. Au Louvre et à Versailles, bien des rectifications d'attributions, de provenances, sont dues aux recherches de Furcy-Raynaud.

Parti se reposer dans un coin de Lorraine qu'il aimait, l'été dernier, après les fatigues endurées pendant la guerre où il servit vaillamment, sur le front, comme officier interprète; triste de deuils cruels accumulés autour de lui, notre ami devait revenir très malade; une opération grave lui fut fatale. Nous ne pouvons croire que nous ne reverrons plus le collègue excellent, d'un commerce sûr, d'une loyauté qui se révélait par une franchise de parole parfois un peu brusque, ne cherchant à dissimuler ni ses affections, ni ses dégoûts. L'ouvrage que nous éditerons gardera son souvenir, sans atténuer l'amertume que laisse la pensée d'une existence inachevée.

Je dois enfin quelques mots d'adieu aux deux membres que leur éloignement écartait de nos réunions.

Albert Didier, d'une vieille famille orléanaise, sculpteur, élève de Vital-Dubray, fut directeur de l'École municipale des Beaux-Arts d'Orléans et conservateur du beau musée de peinture depuis 1895. Il garda avec un soin

jaloux les trésors qui étaient sous sa garde, devenus si misérablement protégés en ce vieux local, qui serait charmant réparé. Il aménagea à la fin de sa carrière les collections données à la ville par M. Fourché. La guerre lui avait enlevé son fils, mort dans un hôpital de Metz lors de la ruée de 1918; le père fut blessé au cœur; il traîna son existence pesamment et la délivrance vint le 23 février dernier; il avait quatre-vingts ans.

Jules-Auguste Boppe, né le 26 juin 1862, attaché aux Affaires étrangères à partir de 1888, servit la France, particulièrement en Orient; secrétaire d'ambassade à Constantinople, Belgrade, consul général à Jérusalem (1902-1905), premier secrétaire à Constantinople (1905 à 1912), ministre plénipotentiaire en Serbie pendant la guerre (1912 à 1917). Il était devenu le représentant de la France en Chine en septembre 1917; il mourut brusquement à son poste, à Pékin, le 14 mai 1921. Attaché aux archives du ministère (1899 à 1902), Boppe s'était occupé de travaux d'histoire diplomatique, avait composé avec M. Delavaud un livre sur les *Introducteurs des ambassadeurs;* puis ses séjours en Orient l'avaient conduit à des études artistiques. Il avait recherché avec méthode et persévérance, collectionné même, les œuvres de peintres européens venus en Turquie aux XVIIe et XVIIIe siècles, un Carrey, un Van Mour, ou ceux qui suivirent nos ambassadeurs, comme M. de Nointel. Il avait raconté la mode des portraits de personnages du beau monde travestis à la turque, lors de l'engouement pour l'exotisme, tels qu'en tracèrent Aved ou Delatour. De là des articles dans nos périodiques d'art, réunis dans le joli volume qui durera sur les *Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, paru chez Hachette en 1911. Si la destinée l'eût permis, Boppe avait une belle étude à entreprendre sur la Chine vue par nos artistes du XVIIIe siècle, cette autre « province du rococo ».

***

Nous pourrons cette année, Mesdames et Messieurs, fêter notre cinquantenaire. Un demi-siècle s'est écoulé depuis la fondation de la *Société de l'histoire de l'Art*

français; le premier volume des *Nouvelles Archives de l'Art français, recueil de documents inédits,* porte la date de 1872. Quelle avait été la pensée directrice de nos fondateurs, reprenant, par une association, l'entreprise individuelle du marquis de Chennevières et d'Anatole de Montaiglon? Instruits des méthodes précises de l'érudition, ils avaient compris que les documents permettant de retracer l'histoire des arts étaient abondants, mais dispersés, qu'ils étaient trop négligés, et ils voulurent réunir en faisceau ces textes épars, ouvrir un recueil où viendraient s'inscrire, au fur et à mesure des apports et au hasard des découvertes, ces matériaux indispensables sur lesquels s'édifieraient plus tard les biographies et les synthèses. Habiles fouilleurs, patients copistes, probes commentateurs, ils rassemblèrent petit à petit une telle variété de documents qu'il est peu d'artistes, de la Renaissance au XIXe siècle, sur lesquels la collection des *Nouvelles Archives* n'apporte quelque preuve importante et souvent essentielle. Par les fonctions occupées par les principaux pourvoyeurs des volumes, l'enquête la plus approfondie fut poursuivie dans la série, qui semble presque encore inépuisable, des papiers de l'ancienne Maison du Roi, dont les renseignements sont restreints aux artistes employés par la royauté et à leurs productions officielles.

Les chercheurs se lasseraient-ils de feuilleter des liasses d'archives, délaisseraient-ils ces investigations monotones, bien que parfois captivantes? Il semble qu'il y ait un temps d'arrêt, un ralentissement dans les recherches; tout au moins à en juger par les offres de publication qui se raréfient. Je souhaiterais que de nouveaux travailleurs fussent incités à reprendre les fouilles toujours ouvertes et nous apportassent leur butin. Archives départementales, communales, archives notariales, collections d'autographes, renferment indubitablement une masse de renseignements qui rectifieraient et agrandiraient nos connaissances.

Les curieux d'écriture ancienne, par leur goût, voire même par leur manie, sont des sauveteurs du passé. Les « amateurs d'autographes » ont jadis ouvert libéralement leurs cartons aux directeurs des *Archives,* qui y puisèrent

maints feuillets précieux pour nos études. C'est pour garder trace de pièces de ce genre que nous avons entamé, dans le *Bulletin* de 1921, un relevé des autographes relatifs aux artistes, passant dans le commerce. Ce n'est qu'un essai que l'on perfectionnera. En parcourant ces premières listes, vous constaterez qu'à côté de textes déjà souvent allégués, publiés en nos volumes, il en est d'autres qui seraient également dignes d'y figurer, qui devraient s'y insérer même. Nous voulons espérer que les collectionneurs qui n'ont pas la superstition de l'inédit nous laisseront prendre copie de papiers fragiles, brefs et révélateurs. L'intérêt du document écrit n'est pas en proportion de sa dimension ; l'extrait de compte qui atteste que Bourdichon enlumina les « Heures d'Anne de Bretagne » tient vingt-cinq lignes d'impression[1] ; il n'en faudrait pas plus pour savoir si l'auteur des miniatures du livre d'Étienne Chevalier a vraiment pour nom Jehan Foucquet, tourangeau.

Les trésors de vérité les plus rares sont enfouis dans les archives notariales. L'exploration de ces fonds privés a été entamée; elle n'est qu'à ses débuts; les exemples sont déjà riches d'espérance. Par les chartriers du Comtat méthodiquement scrutés, l'abbé Requin a véritablement ressuscité toute une école de peinture en Avignonnais au xve siècle, quand il ne subsistait que des spécimens rares, bien qu'éclatants; notre confrère M. Maurice Roy a montré tout ce que les grimoires du Sénonais et de Paris, patiemment déchiffrés, renfermaient de clarté pour débrouiller les vies mystérieuses d'artistes de la Renaissance, français ou italiens; M. le Dr V. Leblond a publié, l'an dernier[2], tout un volume de documents tirés de minutes de notaires de Beauvais, dans lequel il apporte quantité de précisions et de nouveautés sur des œuvres d'art de la région et spécialement sur des œuvres de peintres-ver-

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1880-1881, p. 3-4.

2. *L'art et les artistes en Ile-de-France au XVIe siècle (Beauvais et Beauvaisis), d'après les minutes notariales.* Publ. collective de la Société académique de l'Oise et de la Société historique du Vexin. Paris et Beauvais, 1921, in-8°, 352 p.

riers, honneur des églises du Beauvaisis. Certes, les notaires ouvrent maintenant volontiers leurs chartriers aux érudits que la poursuite de la vérité seule guide, mais pour la sauvegarde de ces liasses guettées par la destruction et l'usure, entassées le plus souvent et parfois déclassées, mieux vaudrait des dépôts par chaque grande ville ou par régions dans lesquels les minutiers anciens (tout au moins les pièces antérieures au XVIIIe siècle) fussent centralisés, inventoriés par les soins d'archivistes, sous la surveillance des chambres notariales[1].

Quant aux archives départementales et communales, si, en certaines provinces, des archéologues ont accompli de sérieuses investigations, soit pour fournir les preuves de monographies urbaines, soit pour composer des dictionnaires d'artistes provinciaux (dont les modèles ont été offerts par les publications, — hélas! interrompues, — de la bibliothèque Jacques Doucet), il reste encore quantité de papiers poudreux qui attendent le lecteur qui les réveillera de leur sommeil. Il n'y a souvent pour trouver qu'à bien connaître la destinée normale des documents écrits et à posséder la volonté de les découvrir. Cette longue digression n'est faite que pour aboutir à la conclusion pratique suivante : solliciter les détenteurs, les explorateurs d'archives de faire partie de notre groupement, afin qu'ils alimentent nos publications. Ainsi notre Société deviendra véritablement le lieu de concentration des sources de l'histoire de l'art français. Maintenant que les « Réunions des sociétés des beaux-arts des départements » ont cessé d'être convoquées (depuis 1914), que les volumes de comptes-rendus, dans lesquels tant de solides travaux ont été imprimés à côté de développements inutiles, ne paraissent plus, les chercheurs provinciaux n'ont plus de recueil général affecté à leurs découvertes. Je souhaiterais qu'il y eût ici une série de dossiers ouverts, sous des

1. Il existe des dépôts de ce genre à Toulouse, Nantes, Lille, Limoges. Des minutiers et des versements de pièces anciennes effectués, de plus en plus nombreux, sont répartis aux archives départementales dans la série E (voir l'*État général par fonds des archives départementales* publié en 1903).

rubriques variées, où vinssent se ranger d'abondantes copies transmises de tous côtés. Quand un ensemble serait constitué, des gerbes liées, sous la surveillance d'un érudit, l'impression serait entamée, les textes munis des indispensables commentaires destinés à en sonder l'exactitude et à en marquer la valeur. Alors, tantôt nous formerions un volume d'*Archives*, tantôt le *Bulletin* élargi s'enrichirait des découvertes plus restreintes ou de l'analyse des publications faites par des sociétés provinciales. Ainsi, il y aurait une sorte d'enregistrement méthodique des trouvailles accomplies dans le domaine dont nous cherchons à accroître l'étendue. Car ce n'est pas assez de découvrir, il faut faire connaître les découvertes. Il est pénible de constater qu'une masse de faits exacts, divulgués par des érudits, demeurent oubliés de ceux qui travaillent sur les mêmes matières. On se meut dans un cercle étroit, négligeant les ressources abondantes où l'on pourrait puiser pour diminuer son ignorance. C'est là qu'apparaît le rôle bienfaisant des indexeurs et bibliographes. Dans une « Salente archéologique », il y aurait des répertoires toujours au courant, des tables imprimées sans coquilles et sans lacunes[1]. Notre collection, qui contient tant de petits faits utilisables éparpillés, est devenue de consultation malaisée. Aussi avions-nous décidé l'établissement d'une table analytique générale. Ce grand et minutieux travail a été accompli avec soin et sagacité par notre collègue Marcel Roux. Mais, devant la masse des fiches maintenant classées, nous sommes pris de crainte. Nos ressources ne permettent pas l'impression de plusieurs volumes... Qui viendra à notre aide pour cette publication si fructueuse?

S'il nous est interdit d'entamer une aussi lourde charge, j'estime que nous pouvons songer à l'augmentation des pages de notre *Bulletin* pour recueillir plus de matières.

1. Je voulais parler à cet endroit du *Répertoire d'art et d'archéologie*, dirigé par notre collègue Marcel Aubert, qui va faire paraître le volume relatif aux publications de 1921 et annoncer la préparation de plusieurs entreprises bibliographiques importantes, mais je devais me borner.

Notre situation est bonne. C'est surtout grâce au « Congrès international d'histoire de l'art », tenu cet automne à Paris, que notre Société a pu ainsi s'accroître en nombre, par la propagande faite autour de son œuvre. Que ceux qui ont si vaillamment et brillamment organisé ces réunions soient de nouveau remerciés au nom de la Société, bénéficiaire de l'incontestable succès du Congrès.

Nos séances, auxquelles nos adhérents viennent de plus en plus nombreux, et qui se tiennent maintenant dans le glorieux Musée du Louvre après les longues années passées dans la gracieuse hospitalité du Musée des Arts décoratifs, forment la partie attrayante de nos travaux, atténuant l'austérité des volumes destinés à la consultation plus qu'à la lecture. Ici, ce sont surtout des œuvres d'art qu'il convient de commenter et ainsi l'ont compris nos confrères. Par ces réunions cordiales, la Société est devenue un groupement vivant, où les adhérents se connaissent, peuvent s'entr'aider; les vœux des réorganisateurs de 1906 sont accomplis. Oserai-je dire que dans la formation de l'ordre du jour mensuel nos secrétaires éprouvent souvent certaines difficultés? Nombreux sont ceux ou celles d'entre vous qui auraient de l'inédit à nous communiquer et qui se dérobent; que les jeunes ne craignent pas de faire leurs débuts en nos réunions; votre bureau ne constitue pas, bien que siégeant à l' « École du Louvre », un jury d'examen! Puis, pour permettre la participation d'un plus grand nombre à ces réunions, les animer, pourquoi ne pas établir, de temps en temps, des discussions sur des sujets d'intérêt général? Notre Société, en certains cas, aurait à faire entendre sa voix et quelque droit d'être écoutée.

Il me reste à offrir nos remerciements traditionnels, — et ce ne sont pas des formules oratoires vaines, — à ceux qui assurent la continuité de notre œuvre, gèrent notre fortune, réclament les manuscrits parfois tardifs, sollicitent les communications quelquefois hésitantes, surveillent nos publications avec M. Daupeley, en qui les belles traditions des maîtres imprimeurs revivent : à

Ratouis de Limay, André Ramet, Gabriel Rouchès, nos collaborateurs éprouvés, à Jean Cordey, qui rivalise déjà avec ses aînés. Il y a plaisir à voir tant d'activité féconde dépensée en des besognes désintéressées.

Quand, il y a plus de vingt-cinq ans, sous la direction de notre maître M. Henry Lemonnier, — que nous avons la joie de voir si vaillamment tenir sa place parmi nous, — je travaillais avec mon ami Paul Vitry dans la modeste et plaisante petite « salle d'art moderne » de la Sorbonne et que nous apprenions à consulter les volumes des *Nouvelles Archives de l'Art français*, dont j'admirais le papier, la clarté de présentation et la substance, je ne songeais guère que je serais associé plus tard à ce groupe d'érudits, ni surtout que j'aurais un jour l'honneur de les représenter. On a estimé, sans doute, non quelques recherches fragmentaires, mais la collaboration apportée à la réorganisation d'un grand musée qui doit contribuer à la connaissance de l'art français et la propagande, par l'enseignement, des sûres et rigoureuses méthodes archéologiques qui me furent transmises. Succédant à un ami qui eut pour notre Société la plus attentive et la plus prudente sollicitude, j'ai essayé de suivre ses traditions, et j'ose espérer que les intérêts dont j'avais la garde n'ont pas périclité entre mes mains, au cours de cette année de présidence qui me fut douce. Je remets, en pleine confiance, l'honneur et les charges au camarade d'apprentissage de nos communes études, — charme et réconfort de nos vies, — au bon compagnon de route, avec qui, jadis, les yeux pleins du naïf et passionné émerveillement de la jeunesse, nous partions à la découverte, sentant grandir en notre cœur, à chaque étape, l'insinuante beauté des pierres de France.

Rapport de M. Paul Ratouis de Limay, secrétaire, sur l'état des travaux de la Société.

Mesdames, Messieurs,

Il y a cinquante années, un petit groupe d'érudits fondait la Société de l'Histoire de l'Art français. Qu'il me soit permis d'adresser aujourd'hui un respectueux et reconnaissant hommage à la mémoire de ces collaborateurs de la première heure, travailleurs d'élite et explorateurs infatigables des archives et des chartriers, qui s'appelaient Anatole de Montaiglon, Benjamin Fillon, Eugène Müntz, Louis Courajod, Henry Jouin, Paul Mantz, Jules Guiffrey, et dont le souvenir est inséparable de l'histoire de notre Société.

Leur initiative, d'inspiration toute patriotique, répondait à une nécessité. A une époque où plusieurs pays étrangers, l'Italie et l'Allemagne entre autres, avaient déjà récolté une ample moisson de documents en Italie, la France se désintéressait encore trop de l'histoire de ses peintres et de ses sculpteurs. A vrai dire, la voie avait été préparée par le marquis de Chennevières et par Anatole de Montaiglon lorsqu'ils avaient fondé, un peu à l'aventure, — ils l'avouaient eux-mêmes, — les *Archives de l'Art français*, n'ayant encore en mains qu'une faible poignée de documents.

Ils avaient confiance en des collaborateurs inconnus, et cette confiance a été justifiée. Depuis 1872, aucun événement, — si tragique fût-il, — n'a pu entraver le cours régulier des *Archives de l'Art français*. La Société n'a-t-elle pas le droit d'éprouver quelque fierté en regardant le labeur accompli?

Quarante-cinq volumes d'*Archives*, douze années de *Bulletin*, nombre de livres s'ajoutant à cette œuvre monumentale et d'incomparable intérêt que constitue la publication des *Comptes des Bâtiments du Roi*, des *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculp-*

ture, de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* et enfin des *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, voilà, n'est-il pas vrai, un cortège qui peut nous faire honneur et justifier largement les concours que nous avons rencontrés et les encouragements que nous avons reçus?

Peu de Sociétés, il me semble, se sont aussi bien entendues à faire beaucoup avec de faibles ressources. Malgré les difficultés pécuniaires de l'heure présente, bien que le prix de nos volumes ait quadruplé, nous avons encore inscrit à notre programme de 1921, comme à celui de 1922, la publication de trois volumes d'importance au moins égale, et comme texte et comme illustration, à ceux de 1920. Seule, une restriction s'est imposée : au papier d'Arches vraiment trop dispendieux et d'un luxe incompatible avec l'état de nos finances, votre Comité directeur a substitué, pour le *Bulletin* et pour les *Archives* seulement, un papier Voiron, qui ne saurait, croyons-nous, porter un très grave préjudice à la bonne tenue traditionnelle de nos publications. Vous en avez pu juger d'ailleurs par le volume du *Bulletin* de l'année 1921, qui vient de vous être distribué. Vous étiez en droit de l'attendre plus tôt, il est vrai, mais vous voudrez bien faire crédit de quelque indulgence aux secrétaires de votre Société qui ont été en même temps les secrétaires du Congrès d'histoire de l'Art et qui, de ce fait, ont eu à faire face à une tâche plus lourde depuis un an.

Le tome XII des *Archives de l'Art français* ne sortira pas des presses de notre très dévoué et distingué imprimeur, M. Daupeley, avant quelques mois. Des négociations assez longues, en vue d'obtenir à Bordeaux des souscriptions allégeant pour nous la charge de son impression et de son illustration, en ont retardé la mise en train. Du moins avons-nous la certitude que ce livre sur la *Place Royale de Bordeaux*, dû aux patientes et méthodiques recherches de M. Paul Courteault, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux, illustré de nombreuses planches, comptera parmi les plus intéressants de la série de nos *Archives*, nouvelle période; il

apportera une contribution tout à fait précieuse à l'histoire de l'œuvre des Gabriel en province.

Il s'en faut de quelques jours que je puisse mettre sous vos yeux le tome VII des *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, qui comprend les années 1759 a 1767. Notre dette de reconnaissance vis-à-vis de notre ancien président, M. Henry Lemonnier, s'accroît encore, s'il se peut, en présence de ce volume. Vous savez avec quel désintéressement et quelle compétence il poursuit sans arrêt la publication et l'annotation de ces *Procès-verbaux*, si précieux pour l'histoire de l'architecture. Il a posé la première pierre de ce monument; qu'il me permette de lui dire que tous nous comptons sur lui pour couronner l'édifice.

L'Institut a bien voulu nous continuer pour cette publication la souscription de 1,000 francs qu'il nous accorde sur le fonds Debrousse et que nous lui avons demandé de bien vouloir augmenter pour les deux derniers volumes qui restent à paraître.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts nous a également témoigné pour le tome XI des *Archives* (tome Ier du *Catalogue de la série Y du Cabinet des Estampes*) le même intérêt que pour le tome X, en nous accordant une subvention de 1,200 francs. Enfin, grâce aux démarches de M. Pierre Marcel, le service des œuvres françaises du ministère des Affaires étrangères a souscrit à 150 exemplaires de notre *Bulletin* de l'année 1921, destinés aux bibliothèques étrangères désignées par lui; nous avons, dès maintenant, l'assurance que cette souscription sera renouvelée en 1922 et que cette diffusion de notre *Bulletin* dont je vous signalais, l'année dernière, tout l'intérêt, sera continuée.

Sur notre situation pécuniaire, je n'ai rien à ajouter au rapport de votre trésorier; les chiffres n'ont pas besoin d'être commentés. Qu'il me soit seulement permis de vous dire que notre horizon financier est un peu moins sombre. Répondant à notre appel, vous nous avez amené de nouveaux adhérents; soyez-en remerciés. Le Congrès a, lui aussi, puissamment contribué à élargir nos cadres.

Notre annuaire ne mentionnait, il y a un an, que 320 noms; nous avons eu, tout à l'heure, le plaisir d'admettre le 400e membre de la Société. Vous ne cesserez de seconder nos efforts, Mesdames et Messieurs, pour que cette progression se poursuive sans arrêt. Nous comptons également sur la collaboration nouvelle de MM. Max Leclerc et Bourrelier, directeurs de la librairie Armand Colin, auxquels nous avons confié, depuis le 1er janvier dernier, nos publications, ils feront, n'en doutons pas, à la Société, la propagande la plus large et la mieux entendue. Vous avez trouvé, encartée dans le *Bulletin*, la liste de nos anciennes publications, avec l'indication de leurs prix de vente. Des réductions vous sont, comme par le passé, consenties sur la plupart de ces volumes; mais je tiens à vous signaler que, pour en bénéficier, vous devez adresser vos demandes au secrétaire-adjoint de la Société, M. Rouchès, et en verser directement le montant à notre trésorier.

Notre programme pour l'année 1922 est arrêté; nous pouvons, sans appréhension, envisager sa réalisation. Le *Bulletin* paraîtra en deux fascicules semestriels; deux travaux importants y trouveront place dans les Notes et documents : l'un est le *Catalogue illustré de l'œuvre de Nicolas-Bernard Lépicié*, rédigé par notre regretté confrère Philippe Gaston-Dreyfus et mis au point par Mlle Florence Ingersoll-Smouse et M. Jean Laran; l'autre, intitulé *Le pastelliste Lundberg et les artistes suédois en France au début du XVIIIe siècle*, forme en quelque sorte la suite des très intéressantes études que M. Lespinasse a déjà publiées avant la guerre sur les artistes danois.

Votre Président vous disait tout à l'heure, en termes émus, quel vide la mort de Marc Furcy-Raynaud avait causé dans nos rangs. Nous rendrons hommage à la mémoire de ce collègue si prématurément disparu en consacrant notre volume d'*Archives* de 1922 à l'un de ses derniers travaux : l'*Inventaire des sculptures commandées par les Bâtiments du Roi au XVIIIe siècle*. Prenant à cœur une fois de plus les intérêts de la Société, il s'était généreusement offert, peu de temps avant sa mort, à

prendre à sa charge tous les frais de ce volume. Cette promesse, Mme de Sainte-Claire, la sœur de notre regretté confrère, a tenu à la faire sienne; nous ne saurions assez lui en témoigner notre profonde et sincère reconnaissance. M. Gaston Brière a bien voulu se charger de revoir, avec la sûreté de méthode et d'érudition que vous lui connaissez, le manuscrit de cet *Inventaire* avant de le donner à l'impression, et de choisir les planches qui l'illustreront.

En 1923, nous commémorerons le centième anniversaire de la mort de Prud'hon en réservant le XIIIe volume de nos *Archives* au Catalogue de son œuvre et à la publication de sa correspondance inédite ou dispersée dans nombre de recueils. Ai-je besoin d'insister sur l'intérêt que présentera ce volume, si conforme au cadre et à l'esprit de nos publications, et pouvions-nous souhaiter, pour le mener à bien, collaborateur plus éclairé et plus compétent que M. Jean Guiffrey?

D'autres projets encore attendent d'être précisés et étudiés avant que d'être adoptés. Je m'en voudrais de prolonger outre mesure ce rapport en vous les exposant, puisque leur réalisation ne saurait être immédiate.

L'œuvre entreprise par la Société de l'Histoire de l'Art français est loin d'être achevée; le travail des générations qui nous ont précédés, si important soit-il, ne saurait nous dispenser de chercher de nouveau et de chercher toujours, et si nous contribuons à maintenir la tradition reçue et à montrer la voie à ceux qui nous suivront, notre tâche aura-t-elle été vaine et nos efforts sans lendemain?

Rapport de M. André Ramet, trésorier, sur l'état des finances de la Société pour l'exercice 1921.

Messieurs,

J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation les comptes de notre Société depuis la dernière assemblée générale.

Recettes.

Cotisations	5,850 fr.	»»
Rachat de cotisations	1,000	»»
Souscriptions de :		
Bibliothèque nationale	999	50
Ministère de l'Instruction publique.	5,398	»»
Ministère des Affaires étrangères. .	2,997	»»
Vente de volumes.	1,542	85
Remboursement de frais d'illustration.	50	»»
Total	17,837 fr.	35 c.

Dépenses.

Impression	9,802 fr.	35 c.
Illustration	1,487	10
Honoraires pour la table générale des *Archives*	500	»»
Conférence à la Sorbonne.	106	10
Magasinage	351	80
Remises à M. Champion	606	15
Souscription à une action de la Société des Archives photographiques d'art et d'histoire.	500	»»
Frais divers	1,139	85
Total	14,493 fr.	35 c.
Excédent des recettes sur les dépenses.	3,344 fr.	»»

L'actif de la Société s'établit comme suit :

Capital employé conformément à l'article 9 des statuts par suite du rachat de onze cotisations :

14 obligations de la Ville de Paris, 1892, cours 233.	3,262	»»
1 action de la Société des archives photographiques d'art et d'histoire	500	»»
	3,762 fr.	»»

Fonds de roulement représentés par :

Titre : 38 francs de rente 3 °/₀, cours 57 fr. 20	724	50
Espèces : En dépôt au Crédit industriel.	12,495	80
Total	13,220 fr.	30 c.

Nous vous demandons de vouloir bien approuver les comptes qui viennent de vous être présentés.

Quelques notes sur Germain Boffrand (1667-1754), architecte, ingénieur, homme de lettres, inventeur, etc.

(Communication de M. Henry Lemonnier.)

M. Henry Lemonnier fait revivre la physionomie complexe de Germain Boffrand (1667-1754) qui, jusqu'au terme même d'une existence exceptionnellement longue, fit preuve dans des domaines divers d'une curiosité et d'une activité inlassables. Collaborateur de Jules Hardouin-Mansart à Versailles et à la place Vendôme vers 1688, il se trouva, en 1750, à la veille de sa mort, le concurrent de Gabriel, lorsqu'il fut question d'une place destinée à recevoir la statue de Louis XV, place pour laquelle il ne fit pas moins de trois projets. Architecte, s'il ne fut pas employé par Louis XIV ni par Louis XV, il servit des particuliers (la décoration de l'hôtel de Soubise est son chef-d'œuvre) ainsi que des princes étrangers : le duc de Lorraine, l'électeur palatin, le duc de Würtemberg. Ingénieur, il exécuta des travaux difficiles, comme le puits de l'hospice de Bicêtre et son réservoir aux imposantes proportions. Il a écrit des pièces de théâtre pour le théâtre italien, des éloges, fait de nombreux rapports sur les sujets les plus variés de technique pure aussi bien que d'esthétique, à l'Académie d'architecture, dont il était membre depuis 1708. Il a composé un *Livre d'architecture*, qu'il écrivit lui-même en latin et en français. Livre fort curieux, singulier par endroits, lorsqu'il imagine de fonder les règles de l'architecture sur les préceptes de l'*Art poétique* d'Horace. Homme d'affaires, il conçut un projet de compagnie d'assurances contre l'incendie, où il s'annonce comme un précurseur. Enfin, passionné de mécanique, il fut le premier à introduire en France, à la date de 1726, la machine à vapeur (à élever l'eau par le moyen du feu). Une des machines qu'il présenta à l'Académie des sciences était imitée des machines anglaises, l'autre offrait certaines modifications originales. Comme tant d'autres architectes français modernes, il mériterait

une biographie qui apporterait en même temps une contribution précieuse à l'histoire générale du XVIIIe siècle.

SÉANCE DU 2 JUIN 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Brière, président.

Présents : MM. Charlier, Cordey, Dacier, Guiffrey, le comte d'Harcourt, Kœchlin, Lemoisne, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Ramet, Ratouis de Limay, Rouchès, Saunier, Vitry.

Excusé : M. L. Réau.

— Le Président souhaite la bienvenue aux nouveaux membres du Comité directeur et, conformément aux statuts, cède la présidence à M. Paul Vitry.

— A l'unanimité, M. Jean Guiffrey est nommé vice-président, et MM. Paul Ratouis de Limay, secrétaire, Gabriel Rouchès, secrétaire adjoint, André Ramet, trésorier, sont maintenus dans leurs fonctions.

— M. Jean Cordey est élu secrétaire adjoint.

— Le Comité des publications se composera de MM. J. J. Marquet de Vasselot, Henry Martin, Henri Stein; le Comité des fonds, de MM. J. Laran, P.-A. Lemoisne et L. Réau.

— A la demande de M. Léon Deshairs, le Comité décide de mettre à la disposition des lecteurs de la Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs les volumes appartenant à la Société; ces volumes continueront toutefois à être conservés à la place spéciale qui leur a été réservée.

— Sont admis membres de la Societé :

Mme Morand-Verel, attachée au Musée du Louvre, présentée par MM. Vitry et Brière; M. Ernest Goldschmidt,

historien d'art, présenté par MM. Ratouis de Limay et Rouchès; M. Albert Morancé, éditeur, présenté par MM. Ratouis de Limay et Vitry; M. Paul-J. Sachs, présenté par MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chôllet, Aubert, Boinet, Brière, le capitaine Buttin; Mlle Charageat; MM. Cordey, Dacier; Mlle Duportal; Mme Fiaux; MM. le baron de Fleury, le comte d'Harcourt, Jeannerat, Kœchlin, Lemoisne, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Mayer-Bléneau, Perrault-Dabot, Puvis de Chavannes, le comte de Puymaigre, Ramet, Ratouis de Limay, Rouchès, Saunier, le marquis de Sayve, Tromp, Vallery-Radot, Verrier, Vitry.

Excusé : M. Raugel.

L'Épée de Napoléon.

(Communication du capitaine Buttin [1]).

L'épée de Napoléon, c'est l'épée qu'il portait à Austerlitz, et qui est aujourd'hui pieusement conservée aux Invalides dans la *cella* de son tombeau.

L'Empereur a possédé des armes plus somptueuses; on peut citer en particulier l'épée montée avec le *Régent* et les principaux diamants de la Couronne, formant ensemble un inventaire de quatorze millions deux cent mille francs, selon l'estimation de l'époque; mais l'épée d'Austerlitz est la plus précieuse par les souvenirs qu'elle représente.

Elle est du type des épées d'or que Napoléon avait adopté pour sa tenue militaire si personnelle. Il en fit exécuter à diverses époques plusieurs autres presque semblables; mais celle-ci, qui est la première en date, est la

1. Le capitaine Buttin va publier une monographie complète de l'épée de Napoléon. Il a bien voulu réserver à la Société la priorité de ses recherches.



Clichés Boldo.

L'Épée de Napoléon par Biennais.
(*Cella* du Tombeau.)

seule sur laquelle il fit graver un nom de bataille[1], la seule qu'il ait emportée à Sainte-Hélène.

Il la légua à son fils comme le symbole de sa gloire militaire et de sa puissance terrestre.

Metternich s'étant opposé à la remise de ce legs, le général Bertrand voulut rendre à l'Empereur mort le dépôt que lui avait confié Napoléon vivant, et, en 1840, il offrit cette épée à la France « pour être placée sur le cercueil ».

Dès lors, selon l'heureuse expression d'Ernest La Jeunesse, l'épée de Napoléon « monte la garde, aux Invalides, autour de son repos ».

Après avoir résumé brièvement l'histoire de cette épée, depuis sa sortie de l'atelier du *Singe violet* jusqu'au centenaire de la mort de Napoléon, et évoqué l'inoubliable commémoration du 5 mai 1921, où M. le maréchal Foch présenta l'épée d'Austerlitz comme le guide qui avait conduit les alliés dans la dernière guerre et *leur avait tracé la direction en montrant comment réunir et mener les forces qui font la victoire*, le capitaine Buttin donne une rapide description de cette arme glorieuse.

C'est une *épée à clavier;* sa simplicité admirable et l'extrême pureté de ses lignes en font un chef-d'œuvre bien français.

La poignée est tout entière en or finement ciselé.

Du côté extérieur, au pommeau dans un cercle se trouve un casque. Sur la fusée, un médaillon entouré d'arabesques renferme une tête d'Hercule coiffé de la peau du lion de Némée, et sur la coquille on remarque une effigie laurée où l'on a voulu reconnaître César, mais dans laquelle l'artiste a reproduit nettement la tête du Premier Consul.

De l'autre côté, le pommeau porte un hibou et la fusée porte une tête de Minerve coiffée d'un casque sur lequel se détache Pégase[2].

1. Extrait du mémoire de Biennais pour 1806 : *4 juillet. — Remis à neuf l'épée en or de S. M. — Avoir démonté et remonté toutes les pièces, nétoyé la lame, remis à neuf le damasquiné, fait graver et incruster dessus la lame en or ses mots : « Epée que portait l'Empereur à la bataille d'Austerlitz. 1805. »* (Archives nationales, O² 32.)

2. Ces motifs sont inspirés des monnaies d'Athènes.

La branche de garde, avec quatre rosaces ciselées, se termine par un quillon en tête de lion. Au revers, on lit en toutes lettres : *Biennais, orfèvre du Premier Consul.*

La lame fine *à trois carrés* est incrustée d'ornements en or ciselé où l'on relève un B et l'inscription qu'y fit placer Napoléon : *Épée que portait l'Empereur à la bataille d'Austerlitz. 1805.*

Le capitaine Buttin attire particulièrement l'attention sur les erreurs commises dans l'inventaire descriptif de cette épée qui fut dressé en 1840 au Trésor de la Couronne.

Depuis cette époque, ces erreurs ont été sans cesse reproduites dans les publications officielles de l'hôtel des Invalides et M. Frédéric Masson, en les répétant, les a couvertes de son autorité et a augmenté leur divulgation. Au lieu d'Hercule et Minerve, on a cru distinguer Alexandre. Sur le casque de Minerve, au lieu du cheval ailé de la fable, on a noté un cavalier.

Dans le B incrusté sur la lame, d'aucuns ont voulu lire la signature de Biennais; le capitaine Buttin démontre que ce B signifie indiscutablement Bonaparte.

Il étudie ensuite les projets d'épée de l'atelier de Biennais qui sont conservés au Musée des Arts décoratifs et qui ont été dessinés par Percier, comme l'a déjà relevé M. Henri Vever. Il y a de grandes présomptions pour que l'un d'eux ait servi à la commande de l'épée d'Austerlitz. Il serait fort intéressant d'arriver sur ce point à une certitude absolue qui permettrait de connaître la part exacte prise par le Premier Consul dans le modèle définitif.

Le capitaine Buttin donne enfin lecture du rapport de l'expertise d'une épée d'or, qui eut lieu sur l'ordre envoyé de Finkenstein par l'Empereur à la veille de la bataille de Friedland.

Ce document des Archives nationales encore inédit renferme une foule de détails intéressants sur les méthodes de travail employées dans les ateliers de Biennais. Il montre en outre la probité commerciale de l'orfèvre et

les mesures prises par Napoléon pour éviter d'être exploité par ses fournisseurs[1].

Une deuxième et une troisième peintures de l'hôtel de La Ferté retrouvées.

(Communication de M. Émile Dacier.)

Peut-être n'a-t-on pas oublié ces peintures de l'hôtel de La Ferté, qui ont fait l'objet d'une communication à la

1. Copie du registre de Biennais envoyée à l'Empereur (Archives nationales, O² 31) :

Épée d'or :

Modèles et dessins	425
Ciselure des modèles en cuivre	390
Ciselure de toutes les parties d'or	850
Ciselure des bélières et garnitures du fourreau	300
Reperçage des ornements	15
Déchets de ciselure, fonte, poli, graveurs, chauleveurs.	200
Bout en acier	8
Mandrin pour bélières en cuivre et acier	160
Lame à 3 carrés en acier fin	16
Damasquinage de la lame et poli	350
Fourreau en écaille parsemé d'abeilles d'or	600
Main-d'œuvre des bijoutiers	225
Poli de l'or	180
Essai de l'or	18
Contrôle	95
Poids de l'or, 1 m. 4 o. 2 g. 64 (*1 marc 4 onces 2 grains 64 = 377 grammes*)	1,168
Faux frais	100
	5,100
Bénéfice 15 %	765
	5,865
Prix de vente	5,700
2° fourreau	800
Boîte nécessaire	190
	6,690

séance du 5 mars 1920, et cette page du catalogue de la vente Gaignat, où Gabriel de Saint-Aubin nous en a conservé le souvenir[1].

Il s'agissait d'une demi-douzaine de compositions représentant les enfants de France avec leurs gouvernantes, depuis les deux fils de Louis XIII jusqu'aux deux fils du duc de Bourgogne. Ces tableaux décoraient la première pièce de l'hôtel de La Ferté, construit au XVIIe siècle sur l'emplacement actuel du n° 12 de la rue Richelieu et acheté par le collectionneur et bibliophile Louis-Jean Gaignat au plus tard en 1748. En novembre 1768, quelques mois après la mort de ce célèbre amateur, Saint-Aubin visita l'hôtel et crayonna dans les marges de son exemplaire du catalogue de la vente les principales œuvres d'art du cabinet Gaignat. Il eut aussi la bonne idée de dessiner les peintures historiques décorant la première pièce de l'hôtel et d'annoter ses dessins; et c'est grâce à ses notes et à ses croquis, non seulement que nous pouvons nous faire une idée de ce qu'étaient ces tableaux, mais même avoir l'espérance de les retrouver dans les musées et les collections.

En présentant la page où Saint-Aubin les a dessinées, on avait pu montrer précisément l'une de ces peintures, aujourd'hui conservée au Château de Versailles. Une deuxième a passé récemment en vente à Londres, lors de la dispersion de la collection Burdett-Coutts, le 4 mai dernier (n° 100 du catalogue). C'est de celle-ci que l'on voudrait dire ici quelques mots, non sans rectifier à l'occasion une ou deux inexactitudes commises à son sujet.

Si l'on se reporte aux croquis de Gabriel de Saint-Aubin, aux notes dont le dessinateur les a accompagnés et à un passage de Saint-Simon qui éclaire parfaitement l'origine et l'objet des peintures de l'hôtel de La Ferté, voici quels étaient les sujets de ces compositions. En commençant par la marge de droite, — car Saint-Aubin a respecté l'ordre chronologique dans lequel elles étaient

1. Voir le *Bulletin* de 1920, fasc. I, p. 40. — La page du catalogue Gaignat dont il est ici question s'y trouve reproduite hors texte.

disposées, — la première montrait Mme de Lansac avec les deux enfants de Louis XIII (c'est celle aujourd'hui à Versailles[1]); la deuxième, la maréchale de La Motte-Houdancourt avec les six enfants légitimes de Louis XIV, arbitrairement réunis, quoiqu'ils ne se soient pas trouvés vivants simultanément; la troisième, encore la maréchale de La Motte avec les trois enfants du Grand Dauphin (le duc de Bourgogne, le duc d'Anjou et le duc de Berry). Viennent ensuite les trois croquis du bas de la page, pour lesquels Saint-Aubin a noté : *le duc de Bretagne mort à 5 ans; — le duc de Bourgogne que l'on croit peint par Antoine Coipel; — Louis XV* [*sic* pour *le Baptême de Louis XV*], *par Gobert*. Et ici première rectification : dans la communication précédente, je n'avais pas pris garde à un lapsus de Saint-Aubin qui a été la cause que j'ai interverti mal à propos les deux premières de ces notes et, par conséquent, mal appliqué ces titres aux tableaux qu'ils concernent.

Après les trois enfants du Grand Dauphin, représentés dans le dernier tableau de la marge de droite, l'ordre logique appelle le premier des enfants du duc de Bourgogne, le deuxième duc de Bretagne[2] : c'est donc bien ce petit prince que Saint-Aubin a crayonné, avec sa gouvernante, dans le premier croquis à gauche, au bas de la page, en indiquant qu'il est mort à cinq ans, ce qui est exact. Ensuite, il est naturel de penser que le cinquième tableau montre la gouvernante des enfants de France avec les deux fils du duc de Bourgogne : le duc de Bretagne, déjà nommé, et le duc d'Anjou, le futur Louis XV ; et c'est évidemment par suite d'un lapsus que Saint-Aubin a intitulé ce tableau, où l'on distingue bien, en effet, deux enfants : *le Duc de Bourgogne que l'on croit, etc.*, au lieu de : *les Enfants du duc de Bourgogne*.

1. Catal. Soulié, nº 3278.

2. C'était, en réalité, le deuxième des enfants de ce prince, mais le premier duc de Bretagne, né en juin 1704, ne vécut que quelques mois et mourut en avril 1705. Il n'aurait donc pu être représenté que comme un enfant au maillot, et non pas debout sur un tabouret, ainsi qu'on le voit sur ce croquis.

On ne reviendra pas sur l'objet de ces peintures. Il paraît démontré qu'elles étaient destinées à perpétuer dans l'hôtel de La Ferté le souvenir de cette charge de gouvernante des enfants de France qui n'était pas sortie de la famille depuis plus d'un siècle : Mme de Lansac (Anne de Souvré), gouvernante des deux fils de Louis XIII, était en effet la grand'mère de la maréchale de La Motte, gouvernante des enfants de Louis XIV, de ses petits-fils et de ses arrière-petits-fils, laquelle avait eu en survivance, pour ces derniers, la duchesse de Ventadour, sa fille. C'est celle-ci qui, lors du baptême impromptu des deux enfants du duc de Bourgogne (6 mars 1712), avait choisi sa sœur, la duchesse de La Ferté, pour tenir sur les fonts le futur Louis XV, — autre événement mémorable de la famille, représenté dans le sixième et dernier tableau dessiné par Saint-Aubin. Et tout cela explique pourquoi ces peintures, considérées comme une décoration faisant partie de l'hôtel de La Ferté et passées avec l'immeuble à Gaignat, ne furent point comprises dans la vente après décès de ce dernier. C'est ensuite seulement, à une date que nous ignorons, qu'elles furent détachées et dispersées.

L'une d'elles, on l'a dit, est à Versailles : c'est la première de la série. Une deuxième a passé dans la vente Burdett-Coutts : c'est la quatrième (la première à gauche dans la marge inférieure), celle que Saint-Aubin désigne sous ce titre : *le duc de Bretagne mort à 5 ans*. Il suffit d'examiner, sur le minuscule croquis, d'abord la pose des deux personnages représentés; ensuite, à droite, le fauteuil et le tabouret sur lequel se tient debout l'enfant royal, et enfin, au premier plan, à gauche, le petit fusil posé sur un coussin, pour retrouver ces détails caractéristiques sur le tableau Burdett-Coutts, à une réserve près : les architectures du fond ont été sacrifiées par Saint-Aubin; mais ceci n'a rien de surprenant, étant donné que le croquis n'est pas plus grand qu'un timbre-poste. D'autre part, le tableau a été amputé de sa partie supérieure : d'oblong qu'il était à l'origine, il est devenu presque carré; il ne mesure plus que 64 1/2 × 60 inches, c'est-à-dire 1^{m}63 × 1^{m}60. La toile de Versailles mesure 2^{m}50 × 1^{m}96. Si, comme le croquis de

Saint-Aubin permet de le croire, la toile Burdett-Coutts était primitivement de la même hauteur que celle de Versailles, la différence de 0m87 en moins, — soit un peu moins d'un tiers, — est tout à fait normale et correspond à la suppression de la partie supérieure du tableau où, — Saint-Aubin a relevé ce détail, — on voyait des petits génies portant un cartouche avec une inscription[1].

Quant à la largeur, comme aucune suppression ne semble avoir été pratiquée, on ne peut guère trouver qu'une explication à la différence de 0m36 entre les deux peintures : à savoir que celle de Versailles était, à l'origine, plus large que celle de la collection Burdett-Coutts[2].

La suppression du cartouche à inscription, qui agrémentait la partie supérieure du tableau Burdett-Coutts, a eu pour premier résultat de nous priver d'un sûr moyen d'identifier les personnages représentés dans cette composition. Aussi le rédacteur du catalogue de la vente du 4 mai dernier a-t-il intitulé le tableau, mis sous le nom de Largillière : *le Duc d'Anjou et sa gouvernante.*

Pour ce qui est de l'enfant, nous avons vu qu'il s'agit, non du duc d'Anjou, mais du deuxième duc de Bretagne : la note de Saint-Aubin et l'ordre chronologique des compositions permettent de tenir cette identification pour établie sans discussion possible. Mais pour ce qui est de la gouvernante, le problème est plus complexe.

La maréchale de La Motte-Houdancourt, qui avait été la gouvernante des enfants de Louis XIV, puis de ceux du Grand Dauphin, le fut aussi des deux premiers enfants du duc de Bourgogne : le premier et le deuxième duc de Bretagne, l'un né en 1704 et mort en 1705, l'autre (le Petit

1. Ce cartouche avec inscription supporté par des petits génies se remarque à la partie supérieure des cinq premières peintures dessinées par Saint-Aubin. Il a été conservé sur le portrait de Mme de Lansac du Château de Versailles.

2. Il y a toute présomption que le tableau Burdett-Coutts est bien celui de l'hôtel de La Ferté; toutefois, pour l'affirmer avec certitude, il faudrait constater sur la toile les traces de la suppression dont on vient de parler, — ce qu'il n'a pas encore été possible de faire.

Dauphin) né le 8 janvier 1707. Elle resta en fonctions jusqu'à ce qu'elle mourût, le 6 janvier 1709; elle avait alors quatre-vingt-cinq ans, et le jeune prince deux ans. Elle fut remplacée par sa fille, la duchesse de Ventadour, qui lui avait été adjointe en 1704 avec la survivance de la charge et qui avait cinquante-huit ans lors de la mort de sa mère. Est-ce la mère ou la fille qui accompagne ici le petit prince? Voilà le problème. Il a d'autant plus d'intérêt qu'il se pose exactement dans les mêmes termes à propos d'une peinture de la Galerie Wallace, dont j'avais dit quelques mots dans le *Bulletin* à la suite de ma précédente communication sur les tableaux de l'hôtel de La Ferté, et dans laquelle, chose curieuse, se retrouvent la même gouvernante et le même enfant que l'on voit dans le tableau Burdett-Coutts. Cette peinture, au contraire de celle de l'hôtel de La Ferté, est un tableau de chevalet ($1^{m}27 \times 1^{m}60$); mais elle a, de toute évidence, une origine analogue et un semblable objet de commémoration.

Dans une galerie décorée d'une peinture allégorique et des bustes d'Henri IV et de Louis XIII, se trouvent réunis Louis XIV, le Grand Dauphin, le duc de Bourgogne et l'un des enfants de ce dernier, tenu en lisière par une gouvernante. Que celle-ci soit la personne représentée dans le tableau Burdett-Coutts, il suffit de rapprocher les deux images pour s'en convaincre. Comme il n'y a ici, — et sur le tableau Burdett-Coutts, — qu'un seul des enfants du duc de Bourgogne, on peut faire deux hypothèses :

Ou bien, — l'enfant étant le deuxième duc de Bretagne, né le 8 janvier 1707, — la gouvernante est la maréchale de La Motte, morte le 6 janvier 1709 : dans ce cas, la peinture ne peut dater, au plus tôt, que du milieu de 1708, puisqu'on y voit un enfant déjà grandet et marchant tout seul;

Ou bien le duc de Bretagne est accompagné de la duchesse de Ventadour : dans ce cas, la date du tableau ne peut être comprise qu'entre le 7 janvier 1709 (entrée en fonctions de Mme de Ventadour) et le 15 février 1710 (naissance du troisième fils du duc de Bourgogne, le duc d'Anjou).

La période milieu de 1708-février 1710 est donc la seule acceptable, si l'on admet que la peinture a été exécutée du vivant de tous les personnages représentés[1]. Mais cette période comprend les derniers mois de la vie de Mme de La Motte, qui mourut en fonctions, — deux jours avant de mourir, dit Saint-Simon, elle couchait encore dans la chambre du Petit Dauphin, — et la première année pendant laquelle Mme de Ventadour fut gouvernante en titre. De telle sorte que rien dans ces dates n'oblige à accepter l'une plutôt que l'autre des deux hypothèses qu'on vient de dire, hypothèses qui s'appliquent aussi bien au tableau Wallace qu'au tableau Burdett-Coutts.

D'après une lettre qu'il a bien voulu m'écrire à la suite de ma deuxième communication et où il annonce la publication prochaine, dans le *Burlington Magazine*, d'un article sur la question[2], M. W. G. Constable, conservateur de la Galerie Wallace, se range à la première opinion et tient pour la maréchale de La Motte. Il établit sa démonstration sur un rapprochement possible entre la femme représentée dans la peinture de la Galerie Wallace et dans celle de la collection Burdett-Coutts avec un portrait conservé au Château de Versailles et catalogué par Soulié sous le nom de la maréchale de La Motte-Houdancourt. Comme Soulié ne donne aucune référence pour justifier l'identification qu'il propose, et comme la seule estampe représentant Mme de La Motte, œuvre de F. de Poilly, ne fournit aucun élément de preuve en ce sens, on ne peut sans réserves faire état de la peinture de Versailles comme document de comparaison[3].

1. Le Grand Dauphin mourut en 1711, le duc de Bourgogne et le duc de Bretagne en 1712.

2. Cet article a été publié dans le n° de septembre 1922 du *Burlington Magazine*, qui me parvient alors que cette notice est déjà composée. — L'auteur, considérant l'identification du portrait de Versailles avec Mme de La Motte-Houdancourt comme établie, n'envisage aucune autre hypothèse et ne tient aucun compte de la date d'entrée en fonctions de Mme de Ventadour après la mort de sa mère.

3. Catal. Soulié, n° 4207. T.; 1m24 × 1m17. — Des recherches que MM. G. Brière et L. Demonts ont bien voulu faire dans les archives des Musées nationaux, il résulte que cette pein-

En ce qui me concerne, j'avais opté pour la duchesse de Ventadour lors de ma première communication et je n'ai point changé d'opinion.

S'il faut dire sur quels arguments cette opinion est basée, j'en proposerai trois :

1° Le premier est celui de l'âge des personnages représentés. Il est manifeste que les deux peintures nous montrent une femme approchant de la soixantaine et un enfant de deux à trois ans, bien plutôt qu'une femme de quatre-vingt-quatre ans avec un enfant de deux ans au plus. A quoi l'on peut répondre que les autres personnages du tableau Wallace ne donnent pas l'impression d'avoir, dans leurs portraits, l'âge qu'ils avaient en réalité en 1708 : pour le Grand Dauphin (quarante-trois ans), passe encore; mais Louis XIV est bien rajeuni pour un roi de soixante-dix ans, et le duc de Bourgogne, pour un prince de vingt-six ans, a les allures d'un jeune homme de dix-sept ans.

Il est à cela une explication très plausible : c'est que tous les membres de la famille royale, portraiturés ici à la demande d'un particulier, n'ont certainement pas été représentés *ad vivum;* on ne voit pas bien le roi, ou le Grand Dauphin, ou le duc de Bourgogne donnant des séances de pose dans la seule intention d'être agréable à la gouvernante des enfants de France; l'auteur du tableau s'est donc inspiré de portraits exécutés à une date antérieure, et peut-être par lui-même, qu'il a groupés adroitement dans une composition destinée à mettre en vue la personne pour qui la peinture était faite, c'est-à-dire la gouvernante. Précisément, celle-ci est sans doute la seule de tout le tableau qui ait été peinte d'après nature; et comment croire alors, si grande qu'on fasse la part de la flatterie, que le peintre l'ait rajeunie, — à supposer qu'on veuille y voir l'octogénaire Mme de La Motte, — au point de lui donner l'aspect qu'elle a sur la peinture Wallace?

ture provient vraisemblablement d'une saisie d'émigré. Le tableau ne porte ni armoiries ni inscription, et l'on ne sait sur quoi E. Soulié s'est basé pour y voir un portrait de la maréchale de La Motte.

2° La vanité humaine étant incommensurable, on pourrait admettre à la rigueur que Mme de La Motte se soit encore fait peindre par deux fois, à quatre-vingt-quatre ans passés. Tout de même, c'est bien peu vraisemblable.

Pour aller jusqu'au bout de ma pensée, je dirai que si, comme il est probable, le tableau Burdett-Coutts fit partie de la série de compositions historiques de l'hôtel de La Ferté, toutes établies sur une donnée uniforme[1], le tableau Wallace a dû être peint pour Mme de Ventadour elle-même : ce qui explique ses dimensions et sa mise en scène particulières. Dans le premier, en effet, on a seulement la représentation d'une gouvernante avec un enfant de France, alors que le deuxième semble comme un résumé des honorables états de service de toute une famille auprès de la Maison de France : la présence de Louis XIV en personne, celle des bustes de Louis XIII et de Henri IV visibles sur des piédouches au fond de la pièce, ne sont-elles pas destinées à rappeler que, depuis le maréchal de Souvré, gouverneur de Louis XIII, Mme de Lansac, sa fille, gouvernante de Louis XIV, Mme de La Motte-Houdancourt, petite-fille de Mme de Lansac et gouvernante des fils, petits-fils et des deux premiers des arrière-petits-fils de Louis XIV, jusqu'à Mme de Ventadour, fille et survivancière de la maréchale de La Motte, quatre générations en ligne directe de gouverneurs ou gouvernantes des enfants de France s'étaient succédé dans la même famille ?

3° Enfin, il faut faire état de la tradition.

Mon confrère et ami J. Vallery-Radot m'a signalé la présence, au Salon de la Correspondance de 1783, d'un

1. Sauf, bien entendu, le *Baptême de Louis XV*, qui est différent des cinq autres par le format (en largeur) et par le sujet. — A supposer que le tableau Burdett-Coutts ne soit pas celui de l'hôtel de La Ferté, il en serait le prototype, et dans ce cas il serait encore logique d'admettre qu'il représentait Mme de Ventadour et lui appartenait. Mais il est bien plus vraisemblable de penser que c'est le tableau Wallace, non compris dans les peintures de l'hôtel de La Ferté, qui appartint à Mme de Ventadour.

tableau qui paraît bien être celui de la Galerie Wallace. Pahin de La Blancherie le décrit comme suit au catalogue qu'il a donné de ce Salon :

« *Nicolas de Largillière.*

« 46. Louis XIV avec le Grand Dauphin, le duc de Bourgogne et le duc de Bretagne enfant, amené par Mde la Duchesse de Ventadour. On voit les bustes d'Henri IV et de Louis XIII ; la scène est dans la galerie de Versailles.

« A M. de Mirbeck, avocat au Conseil[1]. »

Ce personnage est loin d'être un inconnu. Né en 1732 à Neuville (Lorraine), Francois-Ignace de Mirbeck vint de bonne heure à Paris où il se fit recevoir comme avocat au Parlement en 1754; en 1767, il devint avocat du Conseil et le resta jusqu'à la Révolution. Il mourut en 1818. Le bruit fait par plusieurs de ses requêtes et de ses mémoires a retenu plus d'une fois le rédacteur des *Mémoires secrets*[2], et l'existence de ce juriste éminent, avocat remarquable par la force de sa dialectique et par la chaleur de son éloquence, envoyé en qualité de commissaire du roi à Saint-Domingue en 1791, nommé directeur de l'Opéra en 1797 par François de Neufchâteau qu'il avait courageusement défendu lors de son arrestation en 1793, fut passablement agitée et remplie.

Malheureusement, l'amateur nous est beaucoup moins bien connu que le juriste. Nous savons qu'à la date du 23 avril 1782, lors de la formation d'une sorte de comité de patronage pour son entreprise, alors très menacée, du Salon

1. *Essai d'un tableau historique des peintres de l'Ecole françoise, etc.*, dans *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, t. XXVII (1783), p. 228.

2. Voir en particulier aux dates des 14 novembre 1776 (requête au Conseil du roi pour Linguet); 17 février 1777 (correspondance avec Voltaire sur les affaires des habitants de Mont-Jura); 15, 19, 20, 23 août 1782 (il est interdit pour trois mois à la suite d'un mémoire où la marine française est maltraitée, mais, à la suite d'une lettre explicative, il est relevé de son interdiction), etc. — Voir aussi la *Correspondance* de Voltaire à l'année 1777, et, pour la liste des ouvrages de Mirbeck, la *France littéraire*.

de la Correspondance, Pahin de La Blancherie demanda à M. de Mirbeck de faire partie de ce comité[1]. Mais, sauf un tableau de Jeaurat, représentant des *Chartreux méditant dans une caverne,* et deux paysages animés de Bruandet, également exposés par Mirbeck au Salon de la Correspondance de 1783 (nos 109 et 191), nous n'avons aucun renseignement sur les autres peintures qu'il pouvait avoir à cette époque dans sa maison de la rue d'Enfer, près du Luxembourg, et aucune vente de sa collection ne nous renseigne sur la valeur des œuvres d'art qu'il possédait.

Il n'en faut pas moins retenir cette indication précieuse : à savoir que le tableau de la Galerie Wallace se trouvait à la fin du xviiie siècle chez un homme dont nous ignorons s'il fut réellement un collectionneur averti, mais qui était certainement un savant et un lettré, et que cette peinture, donnée à Largillière, passait pour représenter la famille royale avec la duchesse de Ventadour.

***

En même temps qu'il me signalait le passage, dans la vente Burdett-Coutts, de la peinture ci-dessus étudiée et son identification possible avec une des compositions historiques de l'hôtel de La Ferté, M. Gaston Brière m'indiquait, à toutes fins utiles, un autre tableau dont il avait relevé le titre dans le catalogue de la vente de la princesse de Faucigny-Lucinge, faite à Paris les 26 novembre 1917 et jours suivants.

Les renseignements fournis par ce catalogue se bornaient, en effet, à un titre, suivi des dimensions de la toile : « No 218. École de Le Brun. *Les Enfants de Louis XIV avec leur gouvernante, la Maréchale de La Motte-Houdancourt.* T.; 1m40 × 1m20 ». Ce titre était bien vague, ces dimensions ne correspondaient point à celles de l'unique peinture de l'hôtel de La Ferté que nous connaissons dans son état original (le *Portrait de Mme de Lansac avec les deux enfants de Louis XIII,* du Château de Versailles; 2m50 × 1m96); mais la présence de la gouvernante

1. *Mémoires secrets.*

des enfants de France dans une composition dont le sujet rappelait ceux dessinés par G. de Saint-Aubin suffisait à piquer la curiosité et méritait examen.

Grâce à l'obligeance de M. R.-C. Catroux et de M. A. Prevôt, peintre décorateur, il me fut facile de retrouver le tableau : acquis par le comte de La Motte-Montgoubert, neveu de la princesse de Faucigny-Lucinge, il n'avait pas quitté Paris, et son nouveau propriétaire me donna fort aimablement toute liberté de l'étudier.

Quand je pus le voir, accroché à une si grande hauteur qu'il me fallut une échelle pour l'examiner, ce fut d'abord une déception : cette belle dame somptueusement vêtue d'un corsage décolleté en rond, d'une robe de brocart à grands ramages et d'un manteau doublé d'hermine, assise dans un fauteuil et tenant sur ses genoux un petit enfant vêtu d'une chemise, avec le cordon bleu en sautoir; ces deux autres enfants, l'un, étendu sur un petit lit, à droite de la gouvernante, emmailloté de bleu-ciel et portant une robe plus foncée sur laquelle est passé un scapulaire, et l'autre vu à mi-corps, dans l'angle inférieur droit du tableau, tenant un petit chien noir dans son bras gauche, — la réunion de ces quatre personnages ne me semblait se rapporter à aucune des peintures dessinées par G. de Saint-Aubin. Et pourtant, l'identification du personnage principal avec la maréchale de La Motte-Houdancourt était incontestable : les traits du visage, l'arrangement de la coiffure, le corsage décolleté, tout me rappelait la jeune et charmante femme dont le portrait en buste a été gravé par François de Poilly...

Par acquit de conscience, je commençai à relever une description du tableau dans l'intention de l'étudier à loisir, quand un détail attira mon attention : la gouvernante tenant l'enfant assis sur ses genoux était ici représentée exactement dans la même pose que dans la peinture de l'hôtel de La Ferté où l'on voyait, pour employer les termes mêmes de Saint-Aubin, « la maréchalle de La Motte avec les enfans de Louis XIV, dont 5 morts en bas âge, et le Grand Dauphin en abit de l'ordre du Saint-Esprit ». Ce fut un trait de lumière : en rapprochant du tableau le petit croquis marginal de Saint-Aubin,

si précis et si juste, je me rendis compte que la peinture de M. de La Motte-Montgoubert était tout simplement un fragment découpé dans celle des compositions historiques de l'hôtel de La Ferté que je viens de citer.

Celle-ci a été diminuée sur trois côtés : en haut, à droite et en bas. La suppression d'une large bande à la partie supérieure a fait disparaître les petits génies supportant le cartouche à inscription, analogue à celui de la peinture de Versailles. La bande enlevée à la partie droite de la toile comprenait, vers le haut, un petit enfant couché sur un lit et, plus bas, le Grand Dauphin debout, en costume de l'ordre du Saint-Esprit, lequel a formé sans doute un tableau séparé. Enfin, la bande enlevée à la partie inférieure a entraîné la disparition de l'enfant assis sur un coussin, au-dessous de celui qu'on voit encore tenant un chien dans ses bras ; le bas du corps de ce dernier enfant, le sol, le bas du corps de Mme de La Motte (coupé au-dessous des genoux) ont disparu avec la bande inférieure.

Il n'est donc resté que la gouvernante avec trois enfants, soit une toile presque carrée, mesurant $1^{m}40 \times 1^{m}20$. Si l'on estime, — et le dessin de G. de Saint-Aubin rend cette hypothèse tout à fait plausible, — que cette peinture avait dans son état original les mêmes dimensions que le *Portrait de Mme de Lansac*, soit $2^{m}50 \times 1^{m}96$, elle aurait perdu $1^{m}10$ dans le sens de la hauteur sur $0^{m}76$ dans le sens de la largeur, ce qui semble, en effet, se rapporter exactement à la proportion des parties supprimées [1].

Encore un mot à propos des personnages représentés dans ce tableau, plus intéressant au point de vue historique et anecdotique que par ses qualités d'exécution.

On a dit qu'il s'agissait d'une peinture de souvenir, et le fait qu'on y voit réunis les six enfants légitimes de Louis XIV, qui ne se sont pas trouvés vivants simultanément, prouverait déjà qu'elle est postérieure au 14 juin 1672, date de la naissance du dernier d'entre eux. Mais, comme on va le voir, une autre indication fournie par le tableau permet de le rajeunir bien davantage.

1. Le tableau ayant été rentoilé, il est aujourd'hui impossible de relever les traces matérielles de ces suppressions.

Pour Monseigneur, l'aîné de ces six enfants (1661-1711), il n'est pas difficile de le reconnaître, debout, à droite de la composition, sur le dessin de G. de Saint-Aubin, de qui la note manuscrite précise que le jeune prince est « en abit de l'ordre du S. Esprit ». Or, le *Mercure galant* de janvier 1682 (p. 100) contient la relation détaillée des cérémonies au cours desquelles le Dauphin fut fait chevalier de l'ordre, le 1er janvier de cette année. D'où il suit que la peinture est évidemment postérieure à cette date [1].

Comme on sait que le cordon bleu était remis aux fils de France aussitôt après leur naissance, il faut admettre que les deux enfants portant cet insigne sont les deux autres fils du roi : Philippe, le premier duc d'Anjou, mort à l'âge de trois ans (8 août 1668-10 juillet 1671), était l'enfant assis sur un coussin posé à terre; il n'existe plus dans le tableau actuel [2] ; — celui que la Maréchale tient sur ses genoux est le dernier de la lignée : Louis-François, deuxième duc d'Anjou, qui vécut quelques mois seulement (14 juin-4 novembre 1672) [3].

Restent les trois filles. A en juger par la pose que leur a donnée le peintre, les deux plus petites, — représentées au maillot, mais notablement vieillies, — sur des petits lits, à droite de la gouvernante (l'une d'elles supprimée du tableau en même temps que le Dauphin), sont celles qui ne vécurent que quelques semaines : Anne-Élisabeth (18 novembre-30 décembre 1662) et Marie-Anne (16 novembre-26 décembre 1664). La troisième, Marie-Thérèse, morte à cinq ans (2 janvier 1667-1er mars 1672), est celle

1. Il est à remarquer, en outre, que, sur le dessin de Saint-Aubin, le Dauphin est représenté non pas en « novice » de l'ordre du Saint-Esprit, comme le comte de Toulouse dans la peinture de Chantilly, mais avec le manteau de l'ordre, c'est-à-dire après sa réception. Ce détail pourrait aider à retrouver le portrait découpé dans la peinture de l'hôtel de La Ferté.

2. Le cordon bleu est parfaitement visible sur le dessin de Saint-Aubin.

3. M. Prevôt, qui a vu le tableau de très près, veut bien me signaler que, sur le bas de la chemise de cet enfant, on lit l'inscription : *Louis de France.*

qui se trouve dans l'angle inférieur droit de la toile actuelle.

Enfin, pour ce qui est de la maréchale de La Motte-Houdancourt (1624-1709), le fait que son visage frais et plein ressemble beaucoup au portrait d'elle gravé par François de Poilly suffirait à prouver, s'il en était encore besoin, que la composition dont il s'agit est bien une peinture commémorative, faite après coup et sans qu'on ait tenu un compte exact de l'âge des personnages représentés. Car, en mettant les choses au mieux, c'est-à-dire en supposant que le tableau fut exécuté dès 1682, il ne faut pas oublier que Mme de La Motte était âgée de cinquante-huit ans à cette date.

Comme je venais d'achever la mise au point de cette note, une nouvelle communication de M. G. Brière est venue m'apporter, avec un renseignement des plus intéressants concernant l'histoire du tableau de M. de La Motte-Montgoubert, une précision sur le seul personnage qui n'était pas identifié avec certitude : l'enfant au maillot, qui pouvait être soit la petite Anne-Élisabeth, soit la petite Marie-Anne.

M. G. Brière a retrouvé la peinture dont il s'agit ici dans le catalogue de la collection du lieutenant général comte Despinoy, dispersée à Versailles les 14 janvier 1850 et jours suivants; elle est placée sous le nom de Mignard et décrite comme suit sous le no 649 (p. 279) :

« Assise sur un fauteuil de velours, la gouvernante tient sur ses genoux Louis de France, posé sur un coussin, et elle lui prend la main. Marie de France, placée sur un petit lit de repos, est encore en maillot avec une petite robe de velours bleu. Elle porte sur la poitrine une petite image de la Vierge. Sur le bas de sa robe est écrit : *Marie de France*[1]. Le jeune Philippe d'Anjou est occupé

1. M. Prevôt a vérifié sur la peinture la présence de cette inscription, en même temps qu'il a relevé celle qu'on a mentionnée plus haut. Il est intéressant de rappeler à ce propos que, sur le *Portrait de Mme de Lansac*, à Versailles, le nom de

à jouer avec un petit chien noir. Fond noir. — H. 140; l. 118. Toile. — Presqu'en pied. »

L'inscription relevée sur le bas de la robe, et que la grande hauteur à laquelle était placé le tableau m'avait empêché de découvrir, établit donc l'identité de l'enfant au maillot et permet de donner à la peinture, due à quelque élève de Mignard, ce titre précis : *la Maréchale de La Motte-Houdancourt, gouvernante des enfants de France, avec trois des enfants légitimes de Louis XIV :* Louis-François, deuxième duc d'Anjou († 1672), qu'elle tient sur ses genoux; Marie-Anne († 1664), étendue sur un petit lit, et Philippe, premier duc d'Anjou († 1671), portant un petit chien dans son bras gauche.

L'identification d'un tableau attribué a Swebach-Desfontaines.

Le camp de Saint-Omer en 1788.

(Communication de M. Jean Vallery-Radot.)

C'est dans le catalogue de la vente Decloux (1898) que l'on relève, pour la première fois, mention d'une intéressante peinture figurant aujourd'hui dans la collection Doistau, et dont nous proposons une identification nouvelle. Cette peinture marouflée, qui mesure $0^{m}27 \times 0^{m}63$, représente un camp animé d'une quantité prodigieuse de personnages, de cavaliers, de soldats, de voitures groupés sans confusion, malgré leur nombre, sur les différents plans de la composition. La coupe des uniformes, les modes, une curieuse voiture à la caisse haut juchée sur d'extravagants ressorts, semblable à celle que l'on vit pour la première fois en France à Longchamp au printemps de 1786, indiquent que la scène se passe à la fin du règne de Louis XVI. Au milieu de la composition, un personnage d'un rang considérable, si l'on en juge par l'escorte qui l'accompagne et par les égards dont il semble

Philippe Dorléan est inscrit de la même façon sur le bord de la chemise du petit prince.

être entouré, s'apprête à descendre de cheval pour monter dans son carrosse. A gauche, des bateleurs débitent le boniment devant une foule pressée de badauds; à droite, sur une éminence, se dressent des baraquements de fortune, des guinguettes abritées sous des tentes et jusqu'à un manège de chevaux de bois. Le fond de la composition est occupé par des alignements de tentes à rayures bleues et blanches, qui escaladent l'une des collines barrant l'horizon. Sur le front des tentes un grand mât incliné.

Cette peinture passe jusqu'à présent pour représenter la plaine des Sablons. On verra plus loin ce qu'il faut penser de cette identification. Si l'on étudie d'abord la peinture elle-même, on s'apercevra bien vite que son intérêt principal réside dans son caractère vif et enlevé, dans l'esprit prime-sautier qui l'anime. C'est une spirituelle pochade qui ne manque pas de virtuosité, disons mieux : c'est une esquisse. C'est en effet l'esquisse d'un tableau[1] de plus grandes dimensions qu'un hasard heureux nous a fait trouver récemment. Malgré l'identité de la mise en place, on relève quelques variantes entre l'esquisse et le tableau définitif, on découvre quelques additions; on trouve surtout dans le tableau un fini et un souci du détail que l'esquisse ne pouvait naturellement pas comporter. Ce serait un long travail de dénombrer exactement tous les personnages représentés, et cependant l'œil n'est pas fatigué de leur multitude, tant est grande l'habileté de l'artiste à traiter les masses et à mettre chaque chose à son véritable plan; l'attention ne cesse pas en effet d'être concentrée sur le personnage principal qui se détache en pleine lumière, monté sur un cheval gris. L'esquisse, passée à la vente Decloux sous l'étiquette de Swebach[2], est attribuée par contre, dans le catalogue

1. Aujourd'hui la propriété d'un antiquaire parisien. C'est le tableau dont nous donnons la reproduction (larg. $1^{m}31$; haut. $0^{m}68$).

2. M. Édouard André, dans son intéressant article sur Swebach, paru dans la *Gazette des beaux-arts* (1905), n'étudie pas cette esquisse; il se borne à en donner une reproduction et il lui conserve son titre : *la Plaine des Sablons.*

de la vente Doistau (9 juin 1909), à Gabriel de Saint-Aubin, attribution insoutenable non pas seulement à cause de l'accent même de l'œuvre, mais aussi pour des raisons purement historiques. Les personnages, on l'a déjà dit et on le prouvera tout à l'heure, sont habillés à la mode de 1787-1788, alors que G. de Saint-Aubin est mort en 1780.

Par contre, il n'y a aucune raison d'enlever la paternité de cette esquisse à Swebach, l'un des futurs collaborateurs des *Tableaux historiques de la Révolution* et des *Campagnes des Français sous le Consulat et l'Empire*, chez qui nous retrouverons un art identique de camper à l'aise des foules et spécialement des soldats dans le cadre étroit d'une composition aux dimensions restreintes, art qui n'est pas sans parenté, remarquons-le en passant, avec celui d'un Duplessi-Bertaux, ce pseudo-Callot du XIXe siècle.

Mais si l'on voulait prouver, mieux que par l'allure générale et par de lointains rapprochements, qu'il s'agit bien, dans l'esquisse et dans le tableau, d'œuvres de Swebach, l'on ne saurait mieux faire, semble-t-il, que d'étudier en détail quelques groupes de personnages, à eux seuls très caractéristiques. Examinons par exemple, dans le coin du tableau, à droite, un couple prêtant à rire dont s'égayent deux jeunes gens : nous voyons un barbon vêtu à la mode du règne précédent qui donne le bras à une jeunesse.

L'allure grotesque du couple procède du même esprit bouffon qui avait inspiré un très curieux dessin colorié et rehaussé de gouache, représentant le boulevard de Paris en 1787, signé Swebach-Desfontaines[1]. Parmi la foule pittoresque du boulevard, les jeunes élégants vêtus de « cannelé », une opulente commère habillée à la dernière mode, une bossue, une géante à côté d'une naine composent une frise amusante rappelant tout à fait les personnages, d'ailleurs contemporains, de la *Promenade de la galerie du Palais-Royal* par Debucourt.

Si, d'un côté, nous retenons l'attribution à Swebach pour les raisons que nous venons de donner, nous ne

1. Ce dessin a été reproduit en couleurs par Piazza.



LE CAMP DE SAINT-OMER EN 1788.
(Attribué à Swebach-Desfontaines.)

sommes pas disposé, par contre, à voir dans ce tableau, comme on l'a fait jusqu'à présent, la plaine des Sablons.

La nouvelle identification que nous proposons fera l'objet principal de ces notes, problème d'un intérêt que certains, sans doute, seraient en droit de trouver un peu mince. Mais l'histoire de l'art ne saurait-elle avoir l'équivalent de ces minutieux problèmes d'histoire littéraire, qui était bien susceptibles cependant de passionner un Sainte-Beuve ?

Problèmes fins, procès toujours pendants
Qu'à grand plaisir je retourne et travaille.
. . . .

Nous empruntons à la notice de la vente Decloux la fantaisiste description qui va suivre : « Elle (la plaine des Sablons) est occupée par le campement des troupes de la Maison du Roi. Au premier plan, des carrosses escortés par des cavaliers; plus loin, des baraquements élevés sur un monticule... Les Parisiens se promènent de toutes parts... Au fond et au-dessus des tentes, on aperçoit les collines d'Orgemont et de Sannois. »

On pourra s'égayer plus loin de cette reconstitution topographique lorsqu'on aura découvert sa fantaisie. Il suffira tout d'abord de démontrer que le camp représenté sur notre tableau n'a pu être établi dans la plaine des Sablons, car il n'y eut de camp à cet endroit que pendant la Révolution, de juin 1794 à la fin de la même année.

Le seul déploiement militaire, auquel la plaine des Sablons servait de cadre sous l'ancien régime, était la revue annuelle de la Maison du Roi, passée par le roi lui-même dans les premiers jours de mai. Un charmant dessin de Moreau le jeune[1] a fixé ce souvenir historique et l'on peut s'assurer facilement en l'examinant qu'il n'y a point de tentes.

Quel est donc le camp que nous avons ici sous les yeux ? Nous eussions pu chercher longtemps parmi les nombreux camps créés par ordre du bureau de la Guerre sous

1. Gravé par Malbeste, Liénard et Née.

Louis XVI, si un infime détail ne nous avait mis sur la voie. Devant l'une des pittoresques guinguettes établies sur le monticule qui forme le fond du tableau, a été planté, en guise d'enseigne, un poteau sur lequel on a cloué une pancarte. Et sur cette pancarte on lit cette précieuse inscription : *Au caffé de Condé*[1].

Dès lors, tout s'éclaire, car l'on sait que le prince de Condé commanda en chef le camp de Saint-Omer aux mois d'août et de septembre 1788. Et c'est bien le camp de Saint-Omer que l'on a sous les yeux, comme va le prouver l'étude topographique. On pourra vérifier ensuite la rigoureuse concordance des détails fixés par l'artiste avec les renseignements tirés des documents contemporains.

Il existe, aux archives historiques du ministère de la Guerre[2], un plan bien précieux en l'occurrence : c'est précisément le plan du camp Saint-Omer en 1788, avec l'emplacement et la désignation des troupes. Il est signé de deux officiers : le capitaine d'infanterie Berthier, aide de camp du marquis de Lambert, et le lieutenant d'infanterie Léopold Berthier[3]. Sur ce plan on voit que le camp de Saint-Omer s'étendait au sud de cette ville, entre la colline qui domine Arques, d'une part, et le village de Wisques, d'autre part. Il était donc établi presque entièrement sur le plateau traversé à l'est par la chaussée d'Hesdin[4] et remontait, vers l'ouest, l'un des contreforts de la hauteur sur laquelle est bâti le village de Wisques. Le plan mentionne également à l'ouest de la chaussée d'Hesdin, sur le front de bandière, la *perche du guai*. Or, l'auteur anonyme[5] d'un *Mémorial de la formation d'un camp*

1. Cette inscription n'est lisible que sur le grand tableau; elle n'existe point sur l'esquisse.

2. Pièces relatives à différents camps (1733-1789), n° 1807.

3. Ces deux officiers topographes avaient été à bonne école, ayant aidé jadis leur père, J.-B. Berthier, directeur du dépôt de la Guerre sous Louis XV, à lever la magnifique carte des chasses du roi, gravée par Tardieu. En 1788, le capitaine Berthier n'était encore qu'au début de la brillante carrière qui devait lui conférer plus tard le bâton de maréchal de l'Empire.

4. Aujourd'hui route nationale n° 28.

5. Qui écrivait de souvenir, aux environs de l'an 1800, un

d'observation à Saint-Omer en 1788 nous informe que le camp était situé sur les hauteurs en avant de Saint-Omer, à l'endroit dit *la Perche,* et plus loin nous lisons : « La perche où l'on tirait l'oiseau était à peu près au centre [du camp]. » Cette perche du guai n'est autre que le « mât incliné » que nous avons signalé plus haut dans la description du tableau. Si l'on a la curiosité de reporter sur une carte au 1/80,000 l'emplacement du camp tel qu'il est indiqué sur le plan des Berthier, on remarquera que le mouvement de terrain très nettement indiqué à l'est du village de Wisques n'est pas autre chose que l'une des collines qui, dans notre tableau, barre le fond de l'horizon. La planimétrie de la carte et la topographie du tableau ne sauraient être mieux d'accord. C'est donc bien la ville de Saint-Omer, que l'on aperçoit tout à fait à droite du tableau. On en reconnaît la fine silhouette à la grosse tour carrée qui s'estompe dans un lointain brumeux et qui peut être soit la tour de Saint-Bertin, soit celle de la cathédrale.

En outre, le plan des Berthier nous renseigne non seulement sur l'emplacement du camp, mais encore sur l'ordre de bataille des troupes campées, troupes formées de la dix-neuvième division (Artois), de la dix-huitième division (Picardie) et de la première (Flandre), au total, une vingtaine de mille hommes. Cette indication nous permet d'identifier quelques uniformes : c'est ainsi que nous reconnaissons, entre autres, un cuirassier dans le groupe de soldats au premier plan, à gauche, et les habits rouges des Irlandais (Dillon ou Berwick) dans la compagnie qui défile, à droite, sac au dos et le fusil sur l'épaule. Mais hâtons-nous d'arriver au personnage principal pour lequel un coureur et un heiduque ouvrent la portière d'un carrosse attelé de huit chevaux. Le cocher, le postillon, le piqueur qui s'apprête à monter à cheval, portent la livrée chamois avec la culotte rouge et le chapeau noir galonné d'argent : c'est la livrée de Condé, dont on peut examiner les détails à loisir dans les *Desseins de l'habillement général des livrées de S. A. S. Monseigneur le*

compte-rendu destiné au bureau de la Guerre (Archives de la Guerre ; pour la cote, voy. ci-dessus, p. 130, note 2).

Prince de Condé[1]. Là, on verrait, à une échelle plus grande, les curieuses particularités de la livrée du coureur et de l'heiduque et notamment la haute canne à pommeau du premier, la sabretache, le sabre et le bonnet à flamme du second, qui font prendre à première vue ce dernier pour un hussard.

Il est donc hors de doute que le personnage montant un cheval gris et revêtu de l'habit à parements et revers cramoisis[2] n'est autre que le prince de Condé en personne, probablement suivi de son fils, le duc de Bourbon, et le jeune homme confondu avec les autres cavaliers est peut-être le duc d'Enghien, alors âgé de seize ans, car l'on sait que les trois Condé se trouvaient réunis ensemble au camp de Saint-Omer.

Ce camp, établi pour parer à toute éventualité lors de la discussion qui s'éleva entre l'Autriche et la Hollande, à propos de l'ouverture de l'Escaut, se prolongea du 5 août au 25 septembre. Les premiers jours furent sans doute employés, comme c'est encore l'habitude aujourd'hui, à l'installation et à l'inspection des troupes. Le 17 septembre eut lieu une grande manœuvre, commandée par le Prince en personne et qui dura toute la journée. Le rédacteur du compte-rendu et de la critique de cette manœuvre[3] n'a pas manqué de consigner le « groupe considérable de curieux » venus pour assister à la petite guerre.

Il n'est pas impossible de supposer que le tableau dont nous avons entrepris la description représente le prince de Condé quittant le camp de Saint-Omer, à l'issue de la manœuvre du 17 septembre, pour se rendre à son quartier général, établi en l'abbaye de Saint-Bertin.

Nous pourrions parler encore des modes des curieux et

1. Ces dessins, qui datent de 1776, existent en deux exemplaires, dont l'un est conservé à Chantilly et l'autre au Cabinet des Estampes (Oa 137).

2. C'est l'uniforme du régiment Colonel-Général. On sait que le prince de Condé occupa la charge de colonel général de l'infanterie jusqu'en mars 1788.

3. Archives de la Guerre; pour la cote, voy. plus haut.

notamment du chapeau « à la Tarare » porté par une élégante de l'un des groupes situés à gauche, chapeau lancé en 1787 par l'opéra de Beaumarchais[1]. Nous pourrions dire un mot aussi de cette dangereuse voiture au coffre perché sur de gigantesques ressorts à la hauteur d'un premier étage, voiture d'importation anglaise, dénommée *whisket* et que l'on vit pour la première fois à Paris en 1786[2].

Mais, malgré l'intérêt que peut présenter une étroite correspondance entre les mille détails de ce tableau et les renseignements tirés des documents contemporains, il serait peut-être fatigant de continuer à scruter ainsi le passé par le gros bout de la lorgnette.

Nous terminerons donc en disant que cette œuvre brillante de la jeunesse de Swebach n'offre pas seulement, dans un ton extrêmement chaud et coloré, de séduisantes qualités. Son intérêt documentaire nous semble en outre incontestable[3]. Nous voyons là, étincelant encore des derniers rayons de sa brillante fortune, Condé, à la veille de l'émigration dont il devait donner le signal. Nous voyons aussi, dans la pittoresque bigarrure des régiments français ou étrangers, l'une des dernières représentations, avant 1789, de cette pimpante armée de l'ancien régime dont la puissante organisation et les vertus viriles ne furent pas étrangères aux éclatants succès des guerres de la Révolution et de l'Empire.

1. Duhamel, *Cabinet des modes*, livraison du 10 août 1787.
2. *Ibid.*, livraison du 10 septembre 1787.
3. Le camp de Saint-Omer inspira d'autres artistes, notamment Louis Watteau de Lille. Un tableau intitulé : *le Camp de Saint-Omer* (haut. 2m30; larg. 1m63), daté (1788) et signé de cet artiste, passa en 1902 à la vente Lenglart, comme nous l'a aimablement indiqué notre confrère M. Marmottan. Nous avons pu nous assurer qu'il fut acquis par M. Virnot, chez qui il est actuellement conservé. M. Marmottan voit en outre dans la *Halte de soldats*, le *Départ de troupe* et une autre *Halte* du même artiste trois scènes inspirées par le camp de Saint-Omer (cf. Paul Marmottan, *Notice historique et critique sur les peintres Louis et François Watteau, dits Watteau de Lille.* Lille, Danel, 1889).

NOTES ET DOCUMENTS

CATALOGUE RAISONNÉ

DE L'ŒUVRE DE

NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ

AVERTISSEMENT.

Le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français *(1910, séance du 7 janvier, p. 25 à 32) conserve le souvenir d'une intéressante communication sur « une dernière volonté de Nicolas-Bernard Lépicié ». Documentée de première main, ingénieusement charpentée et joliment présentée, cette petite étude attira d'autant plus l'attention que l'auteur était un des plus jeunes, probablement même le plus jeune de nos confrères.*

Philippe Gaston-Dreyfus était né, en effet, le 26 janvier 1891 ; il était encore élève à la Faculté des Lettres, et c'est sur l'encouragement de son maître, M. Henry Lemonnier, qu'il avait détaché ce curieux chapitre d'un mémoire sur le peintre Lépicié, qui devait bientôt lui valoir en Sorbonne, avec de vifs éloges, le diplôme d'études supérieures d'histoire.

Ce début eût pu inaugurer une brillante carrière d'érudit. Mais notre jeune confrère joignait à un goût très marqué pour les œuvres d'art et pour les recherches de l'historien et du critique un besoin d'initiative et d'action pratique qui eût incomplètement trouvé son emploi dans cette voie. Libre de s'orienter à sa guise, il se promettait de créer un jour, dès qu'il se sentirait l'expérience nécessaire, une grande maison d'édition. Grouper autour de soi

des écrivains de talent, ordonner leur travail, demander à l'art et à l'industrie toutes les ressources qui concourent à la confection d'un beau livre, assurer ensuite sa diffusion et répandre au loin la pensée française lui semblait, avec raison, une des missions les plus dignes de tenter un homme actif et cultivé. Aussi, sans renoncer à poursuivre ses travaux personnels d'historien, les avait-il momentanément interrompus pour acquérir les connaissances de tous ordres que l'on peut attendre d'un véritable éditeur.

En 1914, Philippe Gaston-Dreyfus, que les suites d'un accident de cheval avaient exempté de tout service militaire, n'hésita pourtant pas à s'engager pour la durée des hostilités. Ses intimes, n'ignorant pas qu'il cachait sous des dehors ardents une santé fragile, n'apprirent pas sans inquiétude cette décision. Il avait trop présumé de ses forces, en effet, et il dut bientôt être réformé pour la deuxième fois. Le danger l'attendait ailleurs. La guerre n'était pas terminée qu'une maladie soudaine le terrassait loin de sa famille et de ses amis et l'enlevait brutalement à leur affection, le 24 octobre 1917.

*
* *

Une pieuse pensée a voulu que l'œuvre inédite de Philippe Gaston-Dreyfus ne disparût pas avec lui, mais qu'elle fût mise, comme il comptait lui-même le faire un jour, à la disposition des amateurs et des érudits. Le Comité de l'Histoire de l'art français, pressenti, fut unanime à reconnaître l'intérêt de ce travail et se montra disposé de prime abord à le comprendre parmi ses publications. Bien des obstacles retardent en ce moment les impressions scientifiques ; mais ils furent levés un à un avec une si constante et si généreuse application que le permis d'imprimer put être donné sans retard.

Il nous reste à faire connaître en quelques mots l'économie de la présente édition.

Les papiers laissés par Philippe Gaston-Dreyfus et mis à notre disposition ne comprenaient pas seulement le texte du mémoire soutenu en Sorbonne. S'il s'était, en effet, borné, dans ce travail, à commenter les œuvres importantes et certaines de Lépicié, il avait rassemblé par ailleurs, en vue d'une monographie plus étendue, un vaste fichier sur les toiles et les dessins dont l'état civil restait à préciser, parce qu'ils ne lui étaient encore connus que par des mentions fugitives ou incontrôlées.

Il eût été difficile d'utiliser ces fiches si nous n'avions eu la bonne fortune de pouvoir recourir à la collaboration de miss Florence Ingersoll-Smouse, docteur de l'Université de Paris et membre de notre Société, qui avait déjà entrepris, dans la Revue de l'Art ancien et moderne, *une série d'articles très documentés sur Lépicié. Miss Smouse a bien voulu, en s'aidant de ses propres recherches, remettre à jour la partie du catalogue rédigée par Philippe Gaston-Dreyfus en 1910, compléter ensuite, dans la mesure du possible, les notices des œuvres non datées ou attribuées à notre peintre avec plus ou moins de certitude, et enfin, pour la commodité du lecteur, fondre ensemble ces deux parties inégalement achevées.*

Ainsi composé, le présent catalogue peut être présenté comme un très précieux instrument de recherches et comme une image aussi complète et aussi fidèle que possible de l'œuvre d'un maître trop longtemps tombé dans l'oubli.

Dans le dossier qui nous a été confié, le catalogue proprement dit était suivi d'une très abondante bibliographie. C'était un chapitre indispensable dans un travail d'école, puisqu'il attestait la conscience de l'auteur et l'étendue de sa documentation; mais il

nous a semblé que les travailleurs à qui s'adresse la présente publication, et qui sont eux-mêmes rompus à ce genre d'études, sauraient se contenter des nombreuses références indiquées dans le texte lui-même. Il y a toutefois une partie de cette bibliographie qu'il serait regrettable de laisser inutilisée, c'est celle qui se rapporte aux catalogues de ventes.

Philippe Gaston-Dreyfus n'avait certes pas prétendu découvrir le large parti que l'on peut tirer des catalogues de ventes pour une monographie d'artiste, mais je ne sais si quelqu'un, avant lui, les avait aussi systématiquement interrogés. C'est ainsi qu'avant de recourir à ces livrets eux-mêmes et aux archives des commissaires-priseurs (qui y ajoutent la mention du prix et de l'adjudicataire), il s'était préoccupé d'en réunir la liste complète. Aussi avait-il entrepris un dépouillement de nos principales collections publiques, qui lui avait donné trois mille deux cent onze *titres non compris dans les listes classiques de Duplessis et de Soullié.*

Si nous n'avons pas cru devoir faire place ici à ce précieux chapitre de bibliographie, ce n'est pas que nous en ayons méconnu l'utilité, mais c'est au contraire parce que son intérêt déborde notre sujet. Le récent Congrès international d'Histoire de l'art, tenu à Paris en 1921, a en effet émis le vœu qu'une bibliographie complète des catalogues de ventes fût dressée et conservée à la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Nous souhaitons donc (et nous savons que ce souhait sera entendu) que la liste établie par Philippe Gaston-Dreyfus soit accueillie par cette Bibliothèque, et nous espérons aussi y retrouver prochainement le beau recueil de photographies où nous avons puisé notre illustration.

Notre dossier nous offrait enfin une étude sur la vie et l'art de Lépicié que nous n'avons eu qu'à repro-

duire pour donner une introduction au présent ouvrage. On nous excusera de nous arrêter en dernier lieu sur ces pages que notre ami avait placées en tête de son travail. Si le catalogue lui-même est un évident témoignage de sa méthode, de sa sagacité et de sa ténacité de chercheur, il nous semble retrouver plus complètement encore sa personnalité dans cette introduction, si sobre, si brève, si exempte de « littérature », et qui pourtant peint avec tant de tact et de sensibilité un caractère et un talent d'artiste.

Lépicié est un peintre difficile à analyser, car il vaut surtout par des nuances. Assez inégal, parfois mièvre, timide et appliqué, sa technique et son sentiment sont, au contraire, dans ses bons jours, d'une distinction, d'une harmonie, d'une délicatesse et d'une tendresse vraiment raffinées. Ce n'est pas par hasard que Philippe Gaston-Dreyfus a senti et exprimé ces qualités avec un rare bonheur.

Il nous reste à nous excuser auprès de tous ceux, collectionneurs, érudits, conservateurs de musées ou de bibliothèques, qui, par leur obligeance, leurs renseignements, leurs documents, avaient apporté leur concours à ce travail. Notre ami aurait eu un grand plaisir à leur dire sa reconnaissance, et nous regrettons d'être trop incomplètement en mesure de leur rendre l'hommage qui leur serait dû.

Malgré nos soins, ce n'est certainement pas la seule lacune ou le seul oubli dont nous devons porter la responsabilité. Tous ceux qui ont eu la tâche de publier un manuscrit qu'ils n'ont pas composé savent combien il est difficile de se substituer à l'auteur lui-même, même quand on est attaché à sa mémoire par les liens de vieilles et fidèles amitiés.

Jean Laran.

INTRODUCTION.

I. — La vie de Lépicié.

Nicolas-Bernard Lépicié était, par sa naissance même, porté à s'intéresser à l'art. Il est, en effet, le fils de François-Bernard Lépicié, graveur du roi et secrétaire perpétuel de l'Académie. Les renseignements que nous possédons sur les Lépicié nous permettent de suivre à travers le xviiie siècle la vie d'une famille de petits bourgeois dont quelques membres sont des artistes. Le graveur François-Bernard est né en 1698 de Robert Lépicié, maître écrivain, et de Françoise-Gabrielle Garot. Un avocat et Mlle Le Maire de Verville lui servent de parrain et de marraine[1].

François-Bernard Lépicié fut probablement un élève de Jean Audran[2]. Membre et secrétaire perpétuel de l'Académie, logé au Louvre depuis 1748[3], il tient dans le monde des artistes une place importante. « ... Bon graveur, il a de l'esprit et des lettres, il écrit assez bien en prose et fait d'assez jolis vers... Il faut le voir. Il est poly, obligeant et communiquatif...[4]. » Cet homme aimable avait su gagner les faveurs de Cochin et celles de Marigny : on en trouvera maint témoignage dans la correspondance entretenue par le surintendant des Beaux-Arts et le secrétaire perpétuel de l'Académie.

1. Renseignements tirés de l'acte de baptême de François-Bernard Lépicié : Herluison, *Actes d'état civil...*, p. 245.

2. Sur la vie et les œuvres de François-Bernard Lépicié, voir Portalis et Beraldi, *Les graveurs du XVIIIe siècle...*, t. II.

3. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. II, p. 91 ; t. VII, p. 173.

4. Texte inédit. *Portefeuille de Bachaumont. Beaux-arts. Correspondance*, Arsenal, 4041, p. 337.

Le talent de François-Bernard ne suffit peut-être pas à expliquer les succès de sa carrière officielle, mais c'est cependant un graveur très estimé et très estimable. Son auteur préféré, c'est Chardin, dont personne, même Le Bas et Cochin, n'a plus justement et plus sobrement traduit le charme intime. En outre, il a gravé nombre de portraits; les plus célèbres sont ceux du peintre Nicolas Bertin, exécuté pour sa réception à l'Académie; de Philibert Orry, contrôleur des finances, et celui de Pierre Grassin, auquel il devait arriver une fâcheuse mésaventure, souvent racontée. Il n'est pas indifférent de noter que le père de Nicolas-Bernard était un admirateur de Chardin. — Ce fut aussi un écrivain et nous avons de lui deux livres fort utiles : *Vie des premiers peintres du Roi* et *Catalogue raisonné des tableaux du Roi.*

Par une rencontre heureuse, la mère de Nicolas-Bernard est, elle aussi, une artiste. Elle s'appelait Renée-Élisabeth Marlié et avait épousé, en 1732, à l'âge de dix-huit ans, François-Bernard. Elle fut une collaboratrice de son mari et nous connaissons quelques gravures exécutées par elle seule. Par exemple : *la Cuisine Flamande* d'après Téniers et plusieurs estampes d'après Chardin.

Le secrétaire de l'Académie avait un frère qui fut, semble-t-il, graveur, mais graveur en médailles. Employé, peut-être d'un rang assez élevé, à la Monnaie d'Amiens, c'est lui, dit-on, qui fit graver par son frère le portrait de Grassin[1].

1. Sur ce frère de François-Bernard Lépicié, voir *Dictionnaire* de l'abbé de Fontenoi. Voir aussi *Gazette numismatique française*, 1905, p. 277; *Études sur la numismatique du Berry*, par A.-D. Mater. Il y est question d'un Lépicié qui, en 1719, exécute la taille de coins pour des médailles. Je dois, de plus, les renseignements suivants à l'amabilité de M. Mazerolle. Toutes les monnaies d'Amiens exécutées entre 1718 et 1727 portent comme différent, au droit, sous le buste, un épi cou-

François-Bernard Lépicié eut, à notre connaissance, trois enfants. Deux filles, dont l'une, Marie-Élisabeth qui, peut-être, est l'aînée, et qui mourut le 6 août 1754[1] ; l'autre, née en 1737, s'appelait Françoise-Élisabeth[2]. Deux ans auparavant, était né le seul fils : Nicolas-Bernard Lépicié, le 16 juin 1735. Ses parents habitaient alors rue Saint-Louis. C'est ce que nous apprend l'acte de baptême tiré des registres de la paroisse Saint-Barthélemy. Son parrain fut Nicolas Marlié, ancien syndic des écrivains jurés. Sa marraine, Marie Garot. Cet acte officiel nous donne avec exactitude les prénoms de l'artiste. Ce point est important, car on a souvent confondu François-Bernard avec Nicolas-Bernard, et des auteurs comme Jal ont souvent prêté à ce dernier des prénoms fantaisistes.

Nous ne connaissons rien de l'enfance de Nicolas-Bernard, sauf qu'il habita avec ses parents en 1740 au coin de l'abreuvoir du quai des Orfèvres[3], jusqu'au moment où la famille du peintre fut logée au Louvre, en 1748. Il marcha d'abord sur les brisées de son père et se livra à l'art de la gravure, mais la faiblesse de sa vue l'obligea à abandonner rapidement cette carrière[4]. Lépicié s'adonna, alors, « entièrement à la peinture, sous les yeux de M. Carle Vanloo ».

Pour la première fois, nous voyons apparaître son nom au jugement des prix du Quartier, à l'Académie,

ché à droite, comme coupé par une faucille que l'on peut lire l'épi scié. Il y a d'autres exemples à Amiens même d'anagrammes de ce genre marqués sur les monnaies. D'autre part, M. Furcy-Raynaud nous apprend qu'un dessin de Lépicié, appartenant à M. Delastre, porte la même marque.

1. *Annonces, affiches*, 12 août 1754, p. 489.

2. Herluison, *loc. cit.*

3. Les adresses des Lépicié se trouvent au bas des estampes de François-Bernard.

4. Ces renseignements sont tirés d'une notice nécrologique du *Journal de Paris*, 7 octobre 1784, n° 281, p. 1186-1187.

le 25 septembre 1751 : il obtint la troisième médaille et avait alors seize ans[1]. L'année d'après, au même concours, le 23 juin 1753, il arriva au deuxième prix de peinture[2]. Quelque temps après ces brillants succès, il eut la douleur de perdre son père, le 18 janvier 1755. Cette mort occasionna dans la famille Lépicié une véritable gêne pécuniaire et Mme Lépicié, profitant des anciennes relations de son mari avec Marigny, fit appel à lui. Sa requête aboutit, car, le 28 avril 1755, le roi accordait une pension à vie de 600 livres à la veuve, et Marigny, dans sa lettre, ajoutait : « ... J'aurais bien souhaité que l'état actuel des Bâtiments m'eût permis de vous procurer un plus grand secours, mais ils sont si surchargés, qu'il n'a pas été possible de faire mieux; soyés persuadée, je vous prie, que vous me trouvérés toujours disposé à vous obliger quand les occasions s'en présenteront...[3]. »

Ces subsides ne durent pas suffire à Mme Lépicié, qui est obligée de recourir à son burin en 1756[4].

Nicolas-Bernard, avec régularité, continue à gravir les échelons des honneurs et on lui décerne, le 1er septembre 1759, le deuxième prix au concours des « Grands Prix »[5]. Enfin, il est agréé par l'Académie, sur la présentation de son tableau « Guillaume le Conquérant », le 28 septembre 1764[6].

Lépicié, qui, jusqu'ici, était resté un élève, expose pour la première fois au Salon de 1765 et dès lors prend place parmi les maîtres. Il avait alors trente ans. L'historique des œuvres que Nicolas-Bernard

1. *Procès-verbaux de l'Académie...*, t. VI, p. 286.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 324.
3. Texte inédit. Archives nationales, O1 1908.
4. *Mercure de France*, novembre 1756, p. 169-170.
5. *Procès-verbaux...*, t. VII, p. 102.
6. *Ibid.*, t. VII, p. 270.

exposa au Salon n'a point à être fait ici, on le trouvera plus loin, au cours de notre catalogue.

Rapidement, il devint académicien, le 1er juillet 1769, et adjoint à professeur, le 28 juillet 1770[1]. On lui confie la suppléance de Falconnet, parti en voyage à Saint-Pétersbourg. Comme couronnement de sa carrière, il est nommé professeur, le 30 décembre 1777[2]. Entre temps, sa mère mourut, en 1773, et il se trouva seul au monde avec sa sœur. Il avait alors son atelier du côté de la cour du vieux Louvre et il vivait, semble-t-il, d'une vie calme et effacée. Aucun de ses voisins d'atelier : Joseph Vernet, Gounod, Chardin, ne parle longuement de lui. Il s'éteignit sans bruit, le 15 septembre 1784, et fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois en présence de ses cousins, l'un professeur de mathématique et l'autre marchand fourbisseur. Lépicié avait quarante-neuf ans. Il laissait une sœur qui continua à habiter au Louvre ; nous ignorons la date de sa mort[3].

Si l'on se fiait au témoignage de ses propres portraits, Nicolas-Bernard nous apparaîtrait comme un homme plein de vie et d'énergie : la figure grêlée sous une perruque poudrée à cadenette, les yeux vifs ; tout en lui concorde à donner une impression de jeunesse et de vigueur. Mais nous savons par ailleurs qu'il possédait une très mauvaise santé ; doué d'une vue faible, atteint d'une maladie de poitrine dont il devait mourir encore jeune, il était nerveux et impressionnable à l'excès. Le peu que nous connaissons de son caractère nous permet de supposer qu'il était très doux, très timide et très modeste. Il était très aimé de ses amis. C'était un travailleur infatigable et qui ne pro-

1. *Procès-verbaux*, t. VIII, p. 81, 103.
2. *Ibid.*, p. 311, 312.
3. Herluison, *loc. cit.*

duisait pas seulement dans un but intéressé. Quoique peu fortuné, il consacrait une grande partie des fruits de son labeur à soulager les misères d'autrui[1]. Lépicié était assez dévot et avait contracté l'habitude, prétend-on, de travailler en robe de moine[2]. Vers la fin de sa vie, il subit une crise morale que l'accès de vertu du XVIIIe siècle finissant ne suffit pas à expliquer. Le scrupule est l'expression même du caractère de Lépicié et il prend parfois chez lui une forme presque maladive. On le voit, dans son testament, se mortifier pour quelques nus très inoffensifs et demander humblement à « la Divine Bonté » le pardon de ses fautes[3].

Dans son logement du Louvre, Lépicié avait un atelier fréquenté par deux catégories d'élèves. D'abord des enfants, comme Carle Vernet, Métivier, Gounod, Godefroy et Colmart. Une lettre de 1769, écrite par le jeune Vernet à son père, nous fait assister à la vie laborieuse du maître et des élèves[4]. Ensuite viennent les élèves de l'Académie. Nous connaissons plusieurs d'entre eux. Le premier dont le nom nous soit donné c'est Jean-Baptiste Regnault, qui remporte, en 1775, le second prix de peinture et, en 1776, le premier au concours des « Grands Prix », en qualité d'élève de Lépicié[5]. Cet élève devait devenir célèbre (c'est le baron Regnault); mais il serait difficile de discerner quelle part eut Lépicié dans la formation de son talent. Peut-être, au concours de 1775, un deuxième second prix de peinture fut-il adjugé à un autre élève de

1. *Journal de Paris*, *loc. cit.*
2. Charles Blanc, *Histoire des peintres*, t. II, p. 8.
3. Pour ce qui concerne le testament de Lépicié, voir *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1910, 1er fascicule, et, ci-dessous, notre Catalogue, n° 175.
4. Voir plus loin au Catalogue.
5. *Procès-verbaux*, t. VIII, p. 197, 233.

Lépicié : Jean-Nicaise Périn, mais le fait reste douteux[1]. En 1778, le peintre d'histoire Antoine Giroust, qui avait été l'élève de Vien de 1770 à 1775, se voit décerner le diplôme de grand prix comme élève de Lépicié[2]. En 1779, Carle Vernet, qui était devenu élève de Lépicié à l'Académie, remporte le deuxième prix de peinture[3]. La même récompense échut à Gounod en 1783; il n'y eut d'ailleurs pas cette année-là de premier prix[4].

Nous connaissons encore le nom de quelques élèves de Lépicié. Par exemple, Taillasson, qui remporte le troisième prix de peinture en 1769[5]; de même l'Alsacien Schall; enfin Pierre-Henri Danloux[6].

II. — L'art de Lépicié.

Le nombre des élèves de notre peintre et leurs succès, la rapide carrière de Nicolas-Bernard, facilitée, il est vrai, par le renom de son père et la protection de Cochin, attestent la place importante occupée par Lépicié dans la vie artistique de son époque. Les critiques lui accordèrent d'emblée leur attention. Nous réservons pour le catalogue les appréciations dont furent l'objet, année par année, les œuvres nouvelles

1. *Procès-verbaux*, p. 198. Une correction du manuscrit fait de Périn un élève de Du Rameau.

2. *Ibid.*, t. VIII, p. 345. — *Antoine Giroust*, par L. S., petit-neveu du peintre. Pontoise, 1888, in-8°, p. 5.

3. *Ibid.*, t. VIII, p. 395.

4. *Ibid.*, t. IX, p. 165. Voir *Journal de Paris*, n° 244, 1er septembre 1783, p. 1007.

5. Voir *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* (lettre de Joseph Vernet à Montucla, 1er avril 1774).

6. Renseignements tirés d'un manuscrit de la bibliothèque de l'École des beaux-arts intitulé : *École royale des élèves protégés.*

de Lépicié. Cela sera, croyons-nous, la meilleure manière de suivre le développement de son talent et de ses succès. Nous nous bornerons à dégager ici de quelle façon Lépicié fut, en général, jugé de ses contemporains, puis des auteurs modernes.

Disons tout de suite que les critiques du XVIII[e] siècle semblent avoir été en général assez bien inspirés. Nous sommes tout prêts à souscrire à l'opinion exprimée par la plupart d'entre eux, quand ils regrettent le temps passé par Lépicié à la peinture d'histoire. Quel dommage qu'il ait « ... comme tant d'autres la manie de peindre l'histoire et de traiter des sujets trop élevés pour son pinceau...[1] » Bachaumont constatait de son côté que Lépicié « se fait toujours goûter quand il ne veut pas s'élever au genre de l'histoire[2]... », et, dans la notice nécrologique que consacre à l'artiste le *Journal général de France*[3], « ... quelle manie inexplicable, est-il dit, l'a toujours déterminé à solliciter de grands ouvrages, des sujets d'histoire? » Il est vrai que les regrets unanimes des contemporains à ce sujet n'ont pas tout à fait les mêmes raisons que les nôtres. Leurs reproches ne vont point au genre historique lui-même, mais bien plutôt au peintre qui n'a point le style nécessaire pour y réussir.

Le *Véridique au Salon*, comparant Lépicié à Vien et à Lagrenée, s'exprime ainsi :

« ... Tout est de la même valeur : les lumières sont éparpillées, de manière que chacune des figures prises à part pourrait faire un tableau. Leur rapprochement ne produit point d'effet[4]. » Ceci est bien vu et ce que nous savons des procédés de travail de Lépi-

1. *Mercure de France*, 1[er] oct. 1785, p. 22, 25.
2. Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. XXIV, p. 30.
3. Samedi 10 septembre 1785, p. 439-440 (Bibl. nat., in-4°, Lc[2] 69).
4. *Le Véridique au Salon*, 1783, p. 7, 9.

cié confirme cette observation. Ces défauts de composition lui ont été bien souvent reprochés et aussi la froideur, le manque d'enthousiasme et de vie dans ses peintures historiques. C'est là ce qui irritait si fort Diderot[1], en même temps que certains péchés contre « la vérité historique ». Ce reproche, exprimé à propos du premier tableau de Lépicié, nous le retrouvons à toutes les époques de la vie du peintre et le *Véridique au Salon* désirait, en 1783, « que ses formes générales et ses têtes sentissent l'étude de l'antique... »

Pourquoi les critiques regrettent-ils si fort de voir Lépicié s'employer à la peinture historique, c'est ce que nous apprend en termes heureux un écrivain anonyme du Salon de 1781[2] : « ... M. Lépicié se tourmente comme les autres pour être grand, mais... ses efforts... le font paraître plus petit. Qu'a donc vu de si beau cet artiste dans cette neuvaine que va faire au Capitole Fabius-Dorso?... Oh! pour le coup, M. Lépicié, peignez-nous le départ d'un braconnier, le jeu de la fossette et celui des cartes. »

Comme peintre de genre en effet, Lépicié, s'il fut un peu long à gagner les sympathies de Diderot, fut généralement très apprécié de ses contemporains. Bachaumont lui trouve une vérité, « une naïveté précieuse, qui rendent ses grotesques aimables sans exciter le rire ». Dès 1773, le critique de l'*Année littéraire* est séduit par les petits tableaux de M. Lépicié, dont il apprécie les sujets « simples », tirés de « la vie ordinaire[3] ».

Dans les notices qui parurent après la mort de l'artiste, ce sont toujours les mêmes éloges, tempérés par les mêmes regrets qu'il ne soit pas toujours resté

1. *Œuvres*, t. X, p. 387.
2. *Lettres d'Artriomphile à Mme Mérard de Saint-Just...* Paris, 1782, p. 13-14.
3. Lettre V, 12 septembre 1773, p. 113 (Bibl. nat., Inv. Z. 40643).

un peintre de genre. On lui reconnaît deux grandes qualités : « C'était le peintre de la nature, écrivait-on en 1785, et tout ce qu'il faisait portait le caractère de la vérité[1]... » — « ... Ses petits tableaux, dit un autre, sont d'une vérité étonnante ; la nature était son maître, il l'a toujours écoutée avec la plus grande docilité[2]... » Avec plus de précision, le *Véridique* de 1783 note « la vérité de ses têtes qui sont bien celles du bas peuple », et la notice du *Journal de Paris* raconte qu'une partie de campagne qui eut lieu « ... l'année dernière[3] lui inspira le goût des animaux, dont il fit sur-le-champ une quantité d'études... ». Le souci de la vérité, les critiques le retrouvèrent dans son dessin exact, « sa manière nette, son coloris vrai... », et dès 1773 il est comparé à Téniers. — Ce nom, nous le rencontrons bien souvent dans les écrits qui parlent de Lépicié : dès ses premiers essais, dit-on, « ... il a atteint la perfection des Flamands les plus finis... ». En somme, on reconnaît facilement une grande habileté technique à Lépicié « ... M. Greuze, dit le *Véridique*, comme homme d'esprit fait de meilleurs tableaux, et M. Lépicié a l'avantage dans la pratique de l'art... »

En ce qui concerne la couleur de Lépicié, elle donne lieu a quelques jugements sévères. Ainsi, en 1769, on la trouve « ... un peu laqueuse et quelque fois sèche » et l'on cite « une tête de vieille femme qui est couleur de brique et sans couleur de ton[4] ». Bachaumont trouve sa couleur trop souvent « sèche et éraillée[5] ». Mais le plus souvent on en parle avec

1. *Minos au Salon*, 1785, p. 7.

2. *Le peintre anglais au Salon*..., 1785, p. 8.

3. C'est-à-dire en 1783. « Le Tableau de la cour de ferme » a été exposé en effet au Salon de 1785.

4. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture*..., 1769, p. 36.

5. Bachaumont, t. XIII, p. 104, 105 (1771).

éloge. Les mêmes mots reviennent. L'*Année littéraire,* en 1773, remarque « ... ce ton argentin et de cette touche savante ». Un autre critique parlant de la couleur de Lépicié déclare qu'il n'a jamais pu en trouver de semblable et il ajoute plaisamment : « Si je n'avais pas été si pressé, j'aurais fait un saut chez l'auteur lui en demander une once, car sûrement on n'en trouvera point ailleurs[1]... » — Mêmes éloges l'année suivante dans l'*Almanach des architectes et des peintres*[2].

*
* *

Autant Lépicié fut bien compris et bien jugé par ses contemporains, autant il fut méconnu par la suite. Sa peinture, entre 1800 et 1860, fut très dépréciée; il est vrai, comme tout l'art du XVIIIe siècle. Certains de ses tableaux et de ses dessins atteignirent en vente publique des prix dérisoires. Ainsi, la *Politesse intéressée*[3] se vendit, en 1844, 35 francs; la *Réponse désirée*[4], en 1818, 300 francs. Des études pour *la Halle*, comme la *Marchande de choux*[5], atteignirent, en 1860, 2 francs; même en 1878, la ville du Havre achetait dix dessins pour 300 francs[6].

En fait, le nom de Lépicié était peu à peu tombé dans l'oubli : on confondait la plupart du temps ses tableaux avec ceux de Greuze et de Chardin. Quelques critiques, cependant, le réhabilitèrent. Quoique ayant peu d'éléments pour le juger, ils le comprirent à merveille. Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*[7], lui consacre un excellent article

1. *La lanterne magique aux Champs-Elysées*, 1775, p. 13.
2. 1776, p. 91.
3. Voir notre Catalogue, n° 163.
4. Ibid., n° 179.
5. Ibid., *Dessins*, n° 443.
6. Ibid., n° 440.
7. T. II. École française, p. 6 (notice sur Lépicié).

dont aucun mot à l'heure actuelle ne serait à changer. A partir de 1860, divers grands collectionneurs, tels que Boitelle, J. Burat, le remettent à la mode, ainsi qu'une quantité d'expositions sur l'art du XVIIIe siècle, où des critiques comme Henri de Chennevières[1] et P. Mantz[2] remarquent ses tableaux et les apprécient en des termes fort justes. Puis, graduellement, la peinture de Lépicié bénéficie de l'extraordinaire engouement de notre temps pour le XVIIIe siècle et ses œuvres provoquent en vente publique des enchères sensationnelles dont on trouvera mention dans quelques-unes de nos notices.

Il nous reste peu à dire, après les critiques du XVIIIe siècle, sur les grandes peintures dans lesquelles Lépicié a usé beaucoup de ses forces. Parti de l'art aimable et facile de Vanloo et de Boucher, il a évolué avec son temps, et autant que son tempérament le lui permettait, vers le goût classique et sévère d'un Vien ou d'un David. Il se fait reconnaître parfois à certains morceaux de nu réalisés avec tendresse, à certaines draperies d'un beau style et d'un modelé savoureux; mais il faut avouer qu'il est le plus souvent impersonnel et qu'il n'a pas su montrer, dans ses œuvres officielles, plus d'intelligence historique, de génie dramatique ou de sens décoratif que la moyenne de ses contemporains.

Si Lépicié nous semble mériter une place dans l'histoire de l'art français, c'est par ses œuvres de moindres dimensions et de moindres ambitions. Il y a dans notre XVIIIe siècle, surtout dans la deuxième moitié, un petit groupe d'artistes qui ont essayé de remettre en honneur la peinture de genre, telle qu'elle

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIX, p. 172. Exposition de l'Art du XVIIIe siècle (1884).

2. *Id.*, ibid., t. XXXI, p. 505. Portraits du siècle (1885). Voir aussi Préface de la *Vente J. Burat*, 28, 29 avril 1885, p. XI.

s'était développée aux Pays-Bas un siècle auparavant. Nous l'avons vu et on pourra le constater encore au cours du présent catalogue, le public et les critiques, loin de mépriser ces œuvres d'inspiration modeste, les accueillirent avec une sympathie marquée; quelques toiles de Lépicié resteront parmi les meilleures que l'on ait produites alors en ce genre.

Les sujets préférés du peintre sont pris dans la vie ordinaire et courante. Volontiers, il fait les portraits de ses élèves, Carle Vernet le plus souvent; il n'emploie jamais, semble-t-il, des modèles de profession; il se sert de sa famille, de ses amis et, lorsqu'il veut peindre, se contente de regarder auprès de lui « ses élèves déjeunant dans son atelier » (1783), « une jeune mère allaitant son enfant » (1774) ou « faisant lire sa petite fille » (1774).

Son dessin, en général, est correct et aimable, quelquefois, peut-être, un peu trop égal et tranquille, mais souvent aussi d'une tendresse exquise. Quand Lépicié s'oublie un peu et s'anime au contact du modèle, comme dans la *Femme avec son enfant* ou la *Jeune fille relevant son tablier*, il ajoute à sa finesse et à sa distinction habituelles l'autorité d'un véritable maître.

Quant à sa couleur, on lui a souvent reproché, et jusque de nos jours[1], d'être sèche, froide et grise. Elle nous paraît, au contraire, grasse et délicatement nuancée. Que l'on regarde ses tableaux d'histoire (*Vénus* et *Adonis*, 1769) ou ses tableaux de genre (*Un tableau de famille*, 1767; *la Bonne Mère*, 1774); il en est toujours de même : sa pâte est savoureuse, croustillante, épaisse aux bons endroits. Il faut le juger surtout dans les accessoires de ses compositions : le bois d'une table, bien patiné et légèrement ensoleillé, un carton à dessin bourré de feuilles à la fois souples et épaisses,

1. Schéfer, *L'art et les mœurs en France*, p. 112.

une jupe de satin à petites rayures, lui fournissent prétexte à des natures mortes qui sont un véritable régal.

Les harmonies de tons de Lépicié sont toujours très simples et très fines. Dans ses portraits, ses personnages sont habillés en gris, le fond du tableau est gris, et un foulard blanc ou une chemise blanche arrêtent la lumière et l'œil. Le charme de sa palette est dans le ton argenté de ces gris.

Il a certes regardé Téniers et Terburg, mais le peintre de Narcisse et d'Adonis ne peut apporter dans l'observation la même qualité de réalisme qu'un Flamand ou un Hollandais. Il sait être intime et naturel, mais de son passage dans la peinture d'histoire il garde une note de noblesse et d'élégance qui est bien de son temps et de son pays. Dans un album des chefs-d'œuvre du Musée de l'Ermitage, un jeune enfant peint par Lépicié figure entre un Chardin et un Greuze. Il ne saurait être mieux à sa place qu'entre ces deux peintres de la bourgeoisie distinguée, à qui il fait penser tour à tour, et dont il s'est constamment inspiré sans cependant se confondre avec eux.

La comparaison n'est pas toujours à son désavantage. Non qu'il atteigne le faire magistral, la puissance concentrée de Chardin, ou même le brio et la chaleur que montre Greuze dans ses bons jours, mais il a une discrétion et une finesse de sentiments, une vision délicate de la couleur, un dessin distingué et sensible qui font de quelques-unes de ses toiles de véritables chefs-d'œuvre.

Que l'on revoie ou que l'on évoque par la pensée le *Petit Dessinateur* au milieu de la salle du XVIIIe siècle au Louvre. — Quel tableau, de quel maître, pourrions-nous voir sans regret prendre la place de cette œuvre parfaitement exquise dans sa simplicité?

Philippe GASTON-DREYFUS.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE L'ŒUVRE PEINT ET DESSINÉ

DE

NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ

A.

TABLEAUX.

I. — Histoire.

a) Œuvres datées.

1. **La descente de Guillaume le Conquérant sur les côtes d'Angleterre.**

Guillaume, duc de Normandie, abordé aux côtes de Sussex, exhorte son armée à vaincre ou à mourir, et, pour déterminer ses soldats, par le coup le plus hardi, il fixe leur attention sur sa flotte en jeu. (*Richesses d'art*, Province, t. V, p. 72.)

Toile, forme cintrée. H. 4m00; L. 8m45.

Voir plus loin le dessin préparatoire : n° 270.

Salon de 1765, n° 162.

Envoyé dans le réfectoire de l'abbaye aux Hommes à Caen, pour lequel il avait été commandé par les Bénédictins réformés de la congrégation de Saint-Maur. Il est encore à son emplacement primitif, mais les bâtiments de l'abbaye sont aujourd'hui utilisés par le lycée Malherbe, a Caen. Le tableau occupe le fond du réfectoire.

Lors de son apparition au Salon de 1765, ce tableau fut fort remarqué du public et des critiques.

Diderot marque son enthousiasme pour le sujet, mais non pour l'œuvre : « ... Cela est mille fois plus froid et plus maussade que le passage d'un régiment sous les murs d'une ville de province en allant à sa garnison... Rien ne remplace, dans le tableau de Lépicié, l'intérêt qu'il a négligé. Il n'y a

ni harmonie, ni noblesse. Il est sec, dur et cru. » (*Œuvres*, édition Assézat et Tourneux, t. X, p. 387-389).

Dans le *Journal encyclopédique* (novembre 1765, t. VIII, p. 82-83), le critique est du même avis que Diderot : « ... La pensée n'y est pas rendue avec assez d'intérêt... Il est de la force d'un élève... auquel il manque la connaissance des grands peintres d'Italie, tels que Piètre de Cortone, Raphaël, Paul Véronèse, etc..., dont les ouvrages seuls peuvent donner aux jeunes peintres les moyens de développer les idées les plus grandes et fournir les plus belles ressources à celui qui a de l'invention... »

Le *Mercure de France* (octobre 1765, p. 188-189) et l'*Avant-Coureur* (9 septembre 1765, p. 557) sont au contraire très élogieux.

Pour les autres critiques, voir : *Année littéraire*, lettre VII, 1765, p. 158, et aussi *Lettres à Monsieur* *** (par Mathon de la Cour, le fils) *sur les peintures, les sculptures... exposées au Salon du Louvre en 1765*, Paris, octobre 1765, in-12, p. 68.

2. **Jésus-Christ baptisé par saint Jean.**

Saint Jean, revêtu d'une peau de mouton, étend la main droite sur la tête du Christ, agenouillé et incliné; il est couvert d'une draperie blanche. A droite, trois personnages, vus seulement en buste, contemplent la scène; à gauche, une colombe et trois anges voltigent dans les nuages, d'où sortent trois têtes d'archanges ». (*Richesses d'art*, Province, t. V, p. 72.)

Signé : *Lépicié, 1763.*

Toile, forme cintrée. H. 2m50; L. 2m17.

Salon de 1765, n° 163.

Comme le précédent (n° 1), il avait été commandé pour l'abbaye aux Hommes et se trouve dans le réfectoire du lycée Malherbe, a Caen.

Ce tableau passa inaperçu; seul, Diderot, impitoyable, prit longuement l'artiste à partie. (*Œuvres*, t. X, p. 389-391.)

3. **Saint Crépin et saint Crépinien distribuant leurs biens aux pauvres.**

Les deux jeunes saints sont élevés et debout sur une espèce d'estrade. A droite, au dessous de l'estrade, des vieillards, des femmes, des enfants, une troupe de pauvres, les bras tendus vers eux et attendant la dis-

tribution. Sur l'estrade, derrière les saints, à gauche, deux assistants ou compagnons.

H. 7 pieds; L. 5 pieds (2^m28; 1^m62).
Voir, plus bas, la réplique réduite de ce tableau (n° 4).

Salon de 1765, n° 164.
« Ce tableau fut envoyé à une des églises de Châlons-sur-Marne », dit le Livret du Salon.

Cette fois-ci, Diderot fait des compliments à Lépicié, mais c'est pour l'accuser, un peu plus loin, de vil plagiat : « ... Mon ami tirez... votre chapeau, faites aussi la révérence à saint Crépin et à saint Crépinien et saluez Le Sueur... » (T. X, p. 391-393.)

Mathon de la Cour dit, d'autre part : « ... Le tableau de saint Crépin et saint Crépinien... m'a paru composé avec beaucoup d'art. Il paraît que l'auteur a voulu imiter la manière de Carle Vanloo, et cet essai fait concevoir de grandes espérances... » (*Lettres à Monsieur* ***, p. 69.)

Les autres critiques louent « la composition ingénieuse et le bon goût de l'auteur ». Voir : *Année littéraire*, 4 octobre 1765, p. 158; *Mercure de France*, octobre 1765, p. 189.

4. **Saint Crépin et saint Crépinien distribuant des aumônes.**

« Dix figures bien grouppées en forment la composition. Ce sujet a été exécuté en grand pour Châlons en Bourgogne. » (*Catalogue de la vente Lépicié.*)

Toile. H. 12 pouces; L. 9 pouces (0^m32; 0^m24) ou 14 pouces sur 11 (0^m38; 0^m30).
Réduction du n° précédent (n° 3).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 33.
Vente, 28 décembre 1785, n° 78.

5. **Jésus-Christ ordonne à ses disciples de laisser approcher les enfants qu'on lui présente.**

Assis sous un palmier et vu de profil, Jésus-Christ regarde à gauche trois petits enfants qui tendent les mains vers lui et que lui présentent deux femmes, un vieillard et un jeune homme.

Un vieillard, assis à droite, contemple les enfants. Deux têtes apparaissent au second plan, à droite. Le

Christ est vêtu d'un manteau bleu à larges ondulations, par-dessus une robe rosée.

Signé, en bas, à droite : *Lépicié, 1767.*
Toile, forme cintrée. H. 2m50; L. 2m17.
Voir la réplique réduite (n° 6) et le dessin (n° 271).

SALON DE 1767, n° 132.
Comme le n° 2 et le n° 1, il avait été commandé pour l'abbaye aux Hommes et se trouve dans le réfectoire du LYCÉE MALHERBE, A CAEN.
Diderot n'est pas plus tendre que lors du Salon précédent. Il compare ce tableau à une chapelle portative que les pauvres habitants de Sainte-Reine promènent sur leurs épaules, « de bourg en ville ». Si Lépicié veut bien « placer ce tableau en enseigne à sa porte, je lui garantis, dit-il, la pratique de tous ces gens qui chantent dans les rues, montés sur des escabeaux, la baguette à la main, à côté d'une longue pancarte attachée à un grand bâton... ». (T. XI, p. 289-291.)

6. **Notre-Seigneur bénissant les enfants.**

« ... Composé de douze figures..., le sujet a été exécuté en grand pour l'église des Bénédictins à Caen. »

Toile, sans bordure. H. 13 pouces; L. 12 pouces (0m35; 0m32).
Vente Lépicié, 10 février 1785 (n° 28). Voir le n° précédent (n° 5).

7. **La conversion de saint Paul.**

« ... Il (saint Paul) est enveloppé de la masse des rayons qui le frappent... Le casque s'est séparé de la tête, et il est à terre au-dessous. Plus à droite..., courbé en devant et sortant du fond, un soldat relève Saül... Sur un plan plus enfoncé, vu de face, un soldat sur son cheval...; derrière, des têtes de satellites épouvantés... » (*Diderot*, t. XI, p. 291, 292.)

H. 3 pieds, 3 pouces; L. 2 pieds 1/2 (1m05; 0m81).
SALON DE 1767, n° 133.
La chapelle du lycée de Caen (*Inventaire Richesses d'art*, ..., t. V, p. 72) contient un grand tableau figurant ce sujet (H. 2m80; L. 1m70), qu'on attribue à un certain Dom Fournier, moine bénédictin. Nous n'avons pas pu l'examiner nous-même. Peut-être est-il de Lépicié. En tout cas, il est assez probable que le tableau du Salon de 1767 a servi de modèle

au grand. Détail significatif : dans tous les deux, saint Paul est représenté foudroyé et soutenu par un soldat, tandis que son casque roule par terre.

A contre-cœur, Diderot daigne enfin distribuer quelques compliments : « ... Cette gloire est bien lumineuse. Le saint, renversé dans cette direction, est aussi bien renversé... Le cheval est beau et sa crinière flotte bien. La gloire m'a paru belle. La lumière forte et vraie...; le tout est mieux dessiné, mieux coloré qu'il n'appartient à Lépicié... Mais est-ce que Lépicié voudrait devenir quelque chose? Faire le second tome de La Grenée? Je n'en crois rien. » (T. XI, p. 291, 292.)

8. **Adonis changé en anémone par Vénus.**

Adonis, étendu, contemple Vénus qui lui prend la tête dans ses bras. A côté d'eux, une anémone, deux chiens. Dans le ciel, un amour et des colombes.

Signé vers la droite : *Lépicié, 1782.*

Toile. H. 0m75; L. 1m59 (légers agrandissements sur les côtés).

Voir, plus bas (n° 23), la réplique réduite de ce tableau exposée au Salon de 1771 et le pendant (n° 21) exposé aussi au Salon de 1771.

Salon de 1769, n° 123.

Il avait été commandé pour le roi (voir, plus bas, le texte de cette commande, n° 21) : « ... Destiné à décorer le nouveau pavillon de Trianon... », dit le Livret du Salon. Il est encore à son emplacement primitif et décore un dessus de porte du cabinet fleuriste du Petit-Trianon (n° 195 de la *Notice* rédigée en 1882).

Si notre confrère, M. Gaston Brière, n'avait eu l'obligeance de vérifier pour nous la date (1782) inscrite sur le tableau, nous aurions pu croire à une erreur de la notice, car l'œuvre actuelle ne paraît pouvoir être que celle du Salon de 1769. On peut supposer qu'elle a été retouchée et datée à nouveau après sa mise en place.

... Diderot avait noté en marge de son Livret : « Vénus, mesquine, singulièrement contournée, et Adonis, livide, dont on aurait pu dire comme de Lazare : *jam fœtet.* » (T. XI, p. 434.) Bachaumont, au contraire, goûte la sensibilité de Lépicié; il trouve que « ... la figure de la déesse est intéressante et invite le spectateur à la plaindre. Il y a, dit-il, beaucoup de souplesse, de délicatesse dans la manière dont elle soutient la tête défaillante de son amant et cherche à la faire reposer

mollement sur son bras ». (*Mémoires secrets*, 20 septembre 1769, t. XIII, p. 60-61.)

Dans le Livret du Salon, illustré par Saint-Aubin, il y a une esquisse d'Adonis changé en anémone, « ... dont Saint-Aubin précise la date d'entrée au Salon par ces trois notes successives : « Non, le 25 aoust, 8 sept.; oui, le 10 sept... » (*Les catalogues illustrés par Saint-Aubin*, t. I-II, par E. Dacier, p. 80.)

9. **Achille instruit dans la musique par le centaure Chiron.**

Toile. H. 1m42; L. 1m95.
Morceau de réception à l'Académie.

Salon de 1769, n° 124.

Envoyé au château de Vincennes pour décorer un plafond, il y était encore en 1869 (*Notice des dessins... du Louvre*, 2e partie, par Fr. Reiset, p. 356). Musée de Troyes, depuis le 12 mai 1896 (n° 132 du Catalogue).

Les critiques n'ont que louanges et encouragements pour Lépicié, excepté M. Raphaël, « rapeur de tabac », et Diderot, comme bien on le pense : « Les différents ouvrages que nous voyons de lui cette année donnent la plus haute idée de ses talents... Son *Achille* est exécuté avec art; l'effet en est bien entendu... On ne saurait trop encourager cet artiste... » (*Année littéraire*, lettre XIII, 4 septembre 1769, p. 308.)

Pour les autres critiques, voir : *Diderot*, t. XI, p. 434; *Avant-Coureur*, 18 septembre 1769, p. 596; *Bachaumont*, t. XIII, p. 60-61; *Lettre de M. Raphaël à M. Jérosme*, 1769, p. 33, et *Réponse de M. Jérôme*, 1769, p. 27.

10. **La peinture.**

Représentée sous les traits d'une femme sur une nuée, assise devant un chevalet. Un amour lauré derrière elle semble l'inspirer. Appuyés contre le chevalet, un carton à dessin et une boîte à peindre.

Bois. H. 4 pieds 3 pouces; L. 2 pieds 1/2 (1m38; 0m78).

Fait partie de la série de quatre tableaux exécutés par Lépicié sur les dessins de C.-N. Cochin pour ce dernier (voir les nos 11, 24, 25).

Salon de 1769, n° 125.
Vente C.-N. Cochin, 21 juin 1790, n° 2.
Vente (La Béraudière), 26 mai 1913, n° 24.

11. **L'architecture.**

Une jeune femme, assise sur des fragments antiques, tient un enfant nu qui dessine un chapiteau corinthien renversé à terre. Une règle et un compas sont appuyés contre un entablement.

Bois parqueté. H. 4 pieds 3 pouces; L. 2 pieds 1/2 (1m38; 0m78).

Fait partie de la même série que le n° précédent et les n°s 24-25.

Salon de 1769, n° 126.

Vente C.-N. Cochin, 21 juin 1790, n° 2 (où ce tableau est désigné par erreur comme figurant la Gravure).

Vente (La Béraudière), 26 mai 1913, n° 26.

Voir *Diderot*, t. XI, p. 434.

12. **Visitation.**

A la porte de sa demeure, sainte Élisabeth reçoit avec respect la Vierge qui vient la visiter. Un peu en arrière, saint Joseph et Zacharie s'embrassent avec effusion. Au premier plan, un paysan décharge les bagages des voyageurs.

Signé sur les marches de l'escalier et daté : *1769* (et non pas 1763, comme l'indique par erreur le dernier Catalogue).

Toile. H. 0m56; L. 0m35.

Réplique réduite ou esquisse du n° suivant.

Salon de 1769, n° 128.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 25.

Vente, 28 décembre 1785, n° 76.

Vente du cabinet Eugène Tondu, 10-15 avril 1865, n° 147 (avec l'indication; signé : *1744*).

Vente Boittelle, 24, 25 avril 1866, n° 80 (vendu 520 francs).

Vente Masson, 1er février 1875, n° 40 (vendu 530 francs).

Vente Féral, 22-24 avril 1901, n° 44 (vendu 780 francs à Michel, marchand).

13. **Visitation.**

Exécuté en grand d'après le n° précédent dans le chœur de la cathédrale de Bayonne. (Livret du Salon de 1769.)

Toile. H. 12 pieds 2 pouces; L. 6 pieds 6 pouces (3m90; 2m10).

Un des deux tableaux commandés à Lépicié par l'évêque d'Arche, le 18 juillet 1768, par l'entremise de Joseph Vernet.

Payés 400 livres (voir *Joseph Vernet*, par L. Lagrange, p. 400).
Pendant au n° suivant.
Cathédrale de Bayonne (1769-1849) (voir *Guide... dans une visite de la cathédrale de Bayonne*, 1894, p. 87-88).
Se trouvait encore en 1894 dans un grenier de l'évêché. A disparu depuis lors.

14. **Mariage de la Vierge.**

Toile. H. 12 pieds 2 pouces; L. 11 pieds 6 pouces (3m90; 3m66).
Un des deux tableaux commandés au peintre par l'évêque d'Arche, le 18 juillet 1768 (payé 600 l.) par l'entremise de Joseph Vernet.
Pendant au n° précédent.
Cathédrale de Bayonne (1769-1849).
Disparu.

15. **Mariage de la Vierge.**

Toile. H. 18 pouces; L. 15 pouces (0m50; 0m41).
Réplique réduite ou esquisse du n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 26.

16. **Sainte Élisabeth et saint Jean.**

H. 8 pieds; L. 4 pieds 6 pouces (2m59; 1m45).
SALON DE 1771, n° 27.
Actuellement ÉGLISE SAINT-MARTIN DE CASTRES (Gironde).
Voir le dessin, n° 272.
Diderot a été probablement convaincu par les arguments du « rapeur de tabac » au Salon précédent, car il reconnaît que « ... l'auteur mérite sans doute de l'encouragement. Le *Saint Jean*, dit-il, est assez bien dessiné. Un peu plus de souvenir des ouvrages du Carrache et de sa chaleur dans le faire ne nuiraient pas à M. Lépicié, que l'on voit qui étudie sérieusement... ». (T. XI, p. 479.)
Voir aussi *La Muse errante au Salon en vers libres...* Paris, 1771, p. 14.

17. **Le martyre de saint André.**

« ... Signé et daté : *1771...* »
H. 6 pieds 8 pouces; L. 4 pieds 2 pouces (2m16; 1m35).
Voir, plus bas (n° 18), la réplique réduite de ce tableau.
SALON DE 1771, n° 28.
Actuellement ABBAYE DE SAINT-RIQUIER EN PICARDIE.

Par une fortune rare, quand il s'agit d'un tableau de Lépicié, nous possédons une critique récente sur le *Martyre de saint André* : « ... Ce tableau, dit Ph. de Chennevières, le plus grand que nous ayons vu de la main de ce maître, qui a surtout réussi dans les scènes familières..., est exécuté dans une manière de décoration très vigoureuse et rappelle à la fois la pâleur et la verve de la palette de Deshays. Les soldats vus à mi-corps qui occupent le premier plan à droite sont assez remarquables par leur solidité... » (*Les tableaux de l'abbaye de Saint-Riquier...*, *L'Artiste*, 5e série, juin 1850, janvier 1851, t. V, p. 113.)

Pour les autres critiques, voir : *Avant-Coureur*, 16 septembre 1771, p. 583; *Diderot*, t. XI, p. 479, 480; *La Muse errante au Salon...*, 1771, p. 14-15.

18. **Le martyre de saint André.**

« ... Composé de six figures et de plusieurs anges. »

Toile, sans bordure. H. 16 pouces; L. 10 pouces (0m43; 0m27).

Voir le n° précédent.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 32.

Vente, 28 décembre 1785, n° 77.

19. **Le martyre de saint Denis.**

H. 5 pieds; L. 3 pieds 6 pouces (1m62; 1m13).

Voir, plus bas, la réplique réduite de ce tableau au n° suivant.

Salon de 1771, n° 29. Il avait été commandé pour le roi : « ... Mémoire d'un tableau représentant le *Martyre de saint Denis*... Il est destiné pour la chapelle de la Chancellerie à Compiègne... Au sieur Lépicié, peintre, 800 livres pour son payement d'un tableau représentant saint Denis, qu'il a fait en 1771 (le payement est en date du 23 avril 1776)... » (Engerand, *Inventaire des tableaux commandés... de 1709 à 1792*, p. 286.)

Diderot reproche précisément à Lépicié ce qui fait le charme particulier de sa palette : « ... Tout est gris, dit-il; cela ressemble à des ébauches fort avancées... » (*Diderot*, t. XI, p. 480.)

Voir aussi : *L'Avant-Coureur*, 16 septembre 1771, p. 583.

20. **Saint Denis prêt à être décapité.**

Toile, sans bordure. H. 18 pouces; L. 12 pouces (0m50; 0m32).

Voir le n° précédent.

Vente Lépicié, 10 février 1785 (n° 31).

21. **Narcisse changé en la fleur qui porte son nom.**

Narcisse se mire dans l'eau d'une fontaine; l'Amour près de lui l'éclaire de son flambeau; on aperçoit un chien à gauche; à droite, un arc et un carquois.

Signé : *Lépicié, 1771.*
Toile. H. 0m73; L. 1m31.
Voir le pendant, exposé en 1769 (n° 8) et les répliques, n°s 22 et 33.

SALON DE 1771, n° 30. Comme « Adonis changé en anémone... » (n° 8), il avait été commandé pour le roi : « ... Mémoire de deux tableaux faits pour le service du roy sous les ordres de M. le marquis de Marigny... Au sieur Lépicié, peintre, 1,600 livres pour son payement de deux tableaux, dessus de porte..., qu'il a faits en 1768 et années suivantes... (payement en date du 14 mars 1781)... » (Engerand, *Inventaire...*, p. 286.) Il est encore à son emplacement primitif et décore un dessus de porte du CABINET FLEURISTE DU PETIT-TRIANON (n° 194 de la *Notice...*).
Gravé par J.-Ch. Levasseur en 1778; l'estampe se vendait 3 livres. (*Journal de Paris*, n° 181, 30 juin 1778, p. 723.)

22. **Narcisse changé en la fleur qui porte son nom.**

H. 1 pied; L. 17 pouces (0m32; 0m46).
Voir les n°s 22 et 33 et le pendant n° 23.

SALON DE 1771, n° 31.

23. **Adonis changé en anémone.**

H. 1 pied; L. 17 pouces (0m32; 0m46).
Voir le pendant au n° précédent et le n° 8.

SALON DE 1771, n° 32.
Vente Cochin, 21 juin 1790 (n° 3).

24. **La sculpture.**

Une femme, dans un atelier, contemple un buste d'Henri IV posé sur une selle. Un enfant nu, debout, prend les proportions avec son porte-crayon.

Signé et daté, en bas, à droite : *176* (le dernier chiffre incomplet, probablement 9).
Bois. H. 4 pieds 3 pouces; L. 2 pieds 6 pouces (1m38; 0m78).
Voir le dessin, n° 271 *bis*.
Fait partie de la série de quatre tableaux exécutés par



N° 21. — NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR.
(Cabinet fleuriste du Petit-Trianon.)

Lépicié sur les dessins de C.-N. Cochin pour ce dernier (voir les nos 10, 11, 25).

SALON DE 1771, n° 33.
Vente C.-N. Cochin, 21 juin 1790, n° 2.
Vente (La Béraudière), 26 mai 1913, n° 25.

25. **La musique.**

Elle est représentée sous les traits d'une jeune femme assise sur une nuée, pinçant de la harpe; un amour, jouant du violon, lui fait face et l'accompagne. A leurs pieds, des instruments et des attributs.

Bois. H. 4 pieds 3 pouces; L. 2 pieds 6 pouces (1m38; 0m78).
Fait partie de la même série que les nos 10, 11, 24.
Peint vers 1769-1771.
Vente C.-N. Cochin, 21 juin 1790, n° 2.
Vente (La Béraudière), 26 mai 1913, n° 27.
Pour toute la série, voir : *Mercure de France*, octobre 1771, p. 181-182; *Diderot*, t. XI, p. 481; *Avant-Coureur*, 1771, p. 583-584; *La Muse errante au Salon*, p. 15.

26. **La colère de Neptune ou le « Quos Ego ».**

Neptune, sur son char, traîné par des chevaux marins; il est armé de son trident et étend son bras sur la mer; au loin, à gauche, un navire qui sombre; à droite, les vents déchaînés, naïades et monstres marins.

Toile. H. 11 pouces; L. 20 pouces (0m29; 0m54).
Voir aux dessins n° 271 *ter*.

SALON DE 1771, n° 34.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 7.
Vente du cabinet de M. *** (de Vaudreuil), 26 novembre 1787, n° 81. Vendu 100 livres à Galan.

C'est l'un des tableaux que Lépicié, dans son testament (voir, pour le testament et aussi pour la critique du « Quos Ego », par Diderot : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1910, 1er fascicule), regrettait tant d'avoir faits et laissé graver.

L'*Avant-Coureur*, toujours louangeur pour Lépicié, « ... applaudit au... petit tableau de la colère de Neptune..., composé, dit-il, avec tout le feu de la poésie. L'artiste a peint les chevaux qui tirent le char de Neptune d'un ton de couleur verdâtre, licence d'autant plus heureuse qu'elle produit un très bon effet et sert à désigner plus particulière-

ment les chevaux du dieu des mers... ». (16 septembre 1771, p. 583.)

Voir aussi : *La Muse errante au Salon...*, 1771, p. 15.

Gravé par J.-Ch. Levasseur en 1778; l'estampe se vendait 12 livres. (*Journal de Paris*, n° 21, 21 janvier 1778, p. 83.)

27. **Saint Louis rendant la justice sous un chêne à Vincennes.**

H. 9 pieds; L. 6 pieds 6 pouces (2m91; 2m10).
Voir la réplique réduite n° 28.

Salon de 1773, n° 27.

Envoyé à la chapelle de l'École royale militaire, il y était encore en 1778 (Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris en 1778*, chapelle de l'École militaire) et fut transporté en l'an III au Musée provisoire de la rue des Petits-Augustins (*Richesses d'art, Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 296, n° 1566). Il est signalé par Lenoir dans le *Catalogue historique et chronologique des peintures... réunies au dépôt national des Monuments français*, 2 vendémiaire an III (n° 707 : « De l'École militaire. Louis IX donnant audience dans le bois de Vincennes. ») (*Revue universelle des Arts*, 1865, t. XXI, p. 152.)

Les tableaux d'histoire de Lépicié n'ont décidément pas de succès auprès des critiques : « ... Le monarque (saint Louis) n'a pas l'air plus auguste qu'un bailli de village, dit Bachaumont. A ses pieds rampe un malheureux, dont la tête semble rentrer dans le ventre... Un groupe de spectateurs... assis à la droite du Roi, sans relever la simplicité de la scène, la rend plus mesquine et la dégrade... » (*Mémoires secrets*, t. XIII, p. 134).

Voir, pour les autres critiques : *Avant-Coureur*, 6 septembre 1773, p. 561; *Année littéraire*, t. V, p. 108; *Le dévidoir du Palais-Royal*, 1773, t. II; *Vision du juif Ben-Esron, fils de Sépher, marchand de tableaux*, p. 13.

28. **Saint Louis rendant la justice.**

« ... Sujet de douze figures dans un fond de paysage; un vieillard à ses pieds lui baise la main gauche. On en connaît le grand tableau à l'École militaire. »

H. 18 pouces; L. 12 pouces (0m49; 0m32).
Réplique du n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 21.

29. **L'Assomption de la Vierge.**

Sur cuivre. H. 15 pouces 1/2; L. 12 pouces (0^m42; 0^m32). Réplique réduite du n° suivant.

SALON DE 1773, n° 28.

Probablement le même que le tableau du même sujet. « Composition de six figures » (toile. H. 15 pouces; L. 11 pouces). Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 27.

30. **Assomption de la Vierge.**

Grand tableau destiné à l'église de Boulogne-sur-Mer (mentionné dans le *Catalogue de la vente Lépicié*, à propos du n° précédent).

31. **L'éducation de la sainte Vierge.**

H. 4 pieds; L. 6 pieds (1^m29; 1^m94).

Voir, plus bas, le n° 32, qui est probablement la réplique réduite ou une étude.

SALON DE 1775, n° 19.

Enfin, Lépicié est arrivé à satisfaire la critique; même l'impitoyable Diderot ne peut que le louer : « ... Il (Lépicié) est harmonieux et coloriste, ses masses ne sont ni trop lumineuses ni trop blanches... Tout est d'accord et nous tient dans un doux repos et... personne ne sait mieux observer les nuances particulières qui arrondissent les objets... » (T. XII, p. 9, 10.)

Un critique anonyme trouve, avec beaucoup d'à-propos, que Lépicié « mérite beaucoup d'éloges...; sa touche est légère et très spirituelle; on peut même la comparer à celle si estimée de Téniers. Il a encore un autre rapport avec ce maître... C'est le goût qui le porte à une couleur argentine que quelques personnes accoutumées au ton roux regardent comme grise..., mais qui... est la vraie couleur de la nature, dont Téniers nous a donné de si beaux exemples... ». (*Observations sur les ouvrages exposés au Salon ou Lettre à M. le comte de* ***, 1775, p. 14-17.)

32. **L'éducation de la Vierge.**

« ... Composée de trois figures. »

Toile. H. 16 pouces; L. 12 pouces (0^m43; 0^m32).

Voir le n° précédent.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 30.

33. **Narcisse**.

Réplique des nos 21-22.
Signé : *Lépicié, 1775.*
H. 1m11; L. 1m43.
PALAIS DE JUSTICE DE SAINT-QUENTIN.
Voir *Das Museum au Pauvre Diable zu Maubeuge*, Von D. Fr. Hadeln, Stuttgart, 1917, p. 87, n° 106.

34. **Courage de Porcia**, fille de Caton, femme de Brutus.

« ... Porcia, assise, à demi couchée sur un lit, montre à Brutus la blessure qu'elle vient de se faire; autour du lit, ses femmes, dont l'une étanche le sang qui sort de la plaie... »

Signé et daté : *1777.*
Toile. H. 2m58; L. 3m22.
Voir, plus bas, n° 35, une étude pour ce tableau et, n° 273, le dessin préparatoire.

SALON DE 1777, n° 11. Commandé pour le roi. Il fut payé à Lépicié, le 30 septembre 1778, 4,000 livres (Engerand, *Inventaire des tableaux...*, 1709-1792, p. 287). Ce tableau passa aux Gobelins et fut rejeté par le jury de classement des modèles en 1794.

MUSÉE DE LILLE, envoi de l'État en 1872 (n° 474 du Catalogue).

La faveur de Lépicié s'accentue. On lui distribue compliments sur compliments. Le *Mercure de France* loue « ... l'art avec lequel l'artiste a rendu cette scène. La tête de Brutus est belle et paraît étudiée d'après l'antique... Le coloris en est décidé et vigoureux et ce tableau est un de ceux qui font le plus d'honneur à M. Lépicié » (octobre 1777, p. 166-167). Bachaumont est surpris de la virtuosité du peintre : « ... Ce fond, chargé d'ombres, repousse merveilleusement les couleurs et frappe les passants les plus distraits. On est d'autant plus surpris quand on lit le nom de l'auteur qu'on ne l'aurait pas cru capable d'une production de ce genre... » (*Mémoires secrets*, 9 septembre 1777, p. 19-21.)

Un autre admire « ... le ton de couleur plus fort et plus vigoureux que beaucoup d'autres. Ce n'est pas ce coloris vague et terne qui affaiblit trop souvent nos peintures françaises... ». (*Lettres pittoresques à l'occasion des tableaux exposés au Salon de 1777*, IVe lettre, p. 7.)

Pour les autres critiques, voir : *La prêtresse ou nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé*, 1777, p. 12-13; *Année*

littéraire, 1777, p. 320-322 ; *Jugement d'une demoiselle de quatorze ans sur le Salon de 1777*, p. 9-10.

35. **Tête de Porcia.**

De grandeur naturelle; étude pour son grand tableau.
H. 21 pouces; L. 16 pouces (0m56; 0m43).
Voir le n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785 (n° 20).

36. **Regulus sort de Rome pour se rendre à Carthage.**

Le héros s'écarte de sa famille qui veut s'opposer à son départ.

H. 3m20; L. 4m20.
Voir, plus bas, la réplique réduite.

Salon de 1779, n° 26. Il avait été commandé pour le roi et fut payé 6,000 livres, le 4 février 1780. Ce tableau fut envoyé aux Gobelins, d'où le jury de classement des modèles le rejetait en 1794, tout en proclamant le « sujet très intéressant, le dévouement vraiment républicain ». (Engerand..., p. 286.)

Musée de Carcassonne, envoi de l'État en 1872, (n° 117 du Catalogue de 1894).

Ce tableau d'histoire n'eut aucun succès. Tous les critiques reprochent à Lépicié de ne pas s'être attaché à rendre la couleur locale et ils constatent, avec regret, que sa palette manque totalement de vigueur et d'intensité.

« ... Ce peintre, assurément, n'est pas Romain... », dit l'un de nos censeurs. (*Ah! Ah! Encore une critique du Salon...*, p. 9.) Un autre ajoute complaisamment : « ... Chacun se doute assez que cette toile ne représente ni... Regulus... ni le vaisseau qui l'y porta; il aurait fait naufrage en route... » (*Coup de patte sur le Salon*, p. 24.)

Le *Journal de Paris* trouve « ... que le costume n'est pas assez distinct pour désigner au premier abord un sujet romain. Il est aisé de s'y méprendre... » (n° 255, 12 septembre 1779, p. 1038-1039).

Pour les autres critiques, voir : *Annonces, affiches, avis divers ou les Petites Affiches*, 1779, juillet, p. 2124-2125; *Le miracle de nos jours, conversation écrite et recueillie par un sourd et muet...*, s. d., p. 38; *Encore un rêve; suite de la Prêtresse*, 1779, p. 6-9; *Le visionnaire ou Lettres sur les ouvrages exposés au Salon...*, 1779, p. 30-32.

37. **Regulus sortant de Rome pour se rendre à Carthage.**

Toile. H. 2 pieds; L. 3 pieds (0m64; 0m97).
Voir, n° précédent, la réplique.
Vente Lépicié, 10 février 1785 (n° 22).

38. **Jésus-Christ descendu de la croix.**

H. 6 pieds 3 pouces; L. 4 pieds (2m02; 1m29).
Voir le dessin préparatoire n° 300.

SALON DE 1779, n° 27. « Destiné pour un autel latéral de la cathédrale de Chalon-sur-Saône... », dit le Livret du Salon.

39. **Piété de Fabius Dorso.**

« ... Fabius Dorso, pendant le siège du Capitole par les Gaulois, sort pour aller au Quirinal offrir des sacrifices, portant une Minerve en bronze, et traverse les ennemis escorté des prêtres. »

Signé et daté : *1781*.
Toile. H. 3m22; L. 3m22.
Voir, plus bas, la réplique réduite.

SALON DE 1781, n° 20. Il avait été commandé pour le roi et fut payé 4,000 livres à Lépicié. Il alla aux Gobelins, d'où, en 1794, le jury de classement des modèles le rejetait, « comme retraçant des idées superstitieuses ». (Engerand..., p. 289.)

MUSÉE DE CHARTRES, envoi de l'État en 1872 (n° 74 du Catalogue de 1895.)

Lépicié n'a décidément pas de chance avec les tableaux d'histoire. Celui-ci fut déchiqueté par la critique. On reproche au peintre d'avoir choisi un sujet qui ne pouvait pas être traité en peinture et de ne pas avoir essayé de faire vivre ses personnages. On est unanime à proclamer que la couleur du tableau est jaune, sale et terreuse. En dernier lieu, on conseille à Lépicié d'abandonner totalement le genre historique pour ne peindre que des sujets familiers.

Diderot, en parlant de la figure principale (Fabius), ne sait « si c'est un homme ou une femme : c'est un long manche à balai...; elle porte ses dieux comme si elle les portait d'un appartement dans un autre...; les soldats voient sortir ou rentrer Fabius..., comme s'ils n'étaient pour rien dans cette affaire ». (*Diderot*, t. XII, p. 34-35.)

« ... Vous aimez peut-être le pain d'épice? dit un autre; ... vous aurez de quoi en manger dans toutes ces figures... » (*Raffle de Sept ou Réponse aux critiques du Salon*, p. 5.)

Pour les autres critiques, voir : *Mercure de France*, octobre 1781, p. 22, 23; *Journal de Paris*, n° 265, 22 septembre 1781, p. 1068-1069; Bachaumont, *Mémoires secrets*, 25 août 1781, t. XIX, p. 361; *Journal encyclopédique*, novembre 1781, p. 501-502; *Annonces, affiches, avis divers*, 1781, t. II, p. 2120; *La Vérité, critique des tableaux exposés au Salon...*, 1781, p. 9-10; *Panard au Salon*, 1781, p. 8; *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur*, 1781, p. 13; *Réponse aux réflexions du garçon joyeux*, 1781, p. 6.

40. **Piété de Fabius Dorso.**

« Toile. 15 pouces quarrés » (0m40; 0m40).
Voir, n° précédent, la réplique.
Vente Lépicié, 10 février 1785 (n° 24).

41. **Résurrection.**

Tableau cintré. H. 13 pieds; L. 8 pieds 10 pouces (4m21; 2m86).
SALON DE 1781, n° 21. « Doit être placé dans le fond du chœur de la cathédrale de Chalon-sur-Saône », dit le Livret du Salon.
Voir : *Diderot*, t. XII, p. 35; *Panard au Salon*, p. 8-9.

42. **Zèle de Mathatias tuant un juif qui sacrifiait aux idoles.**

Mathatias vient de tuer deux juifs qui sacrifiaient. Ils gisent à ses pieds. Autour de lui, une foule agitée. Au premier plan, deux enfants contemplent le spectacle.

Signé et daté : *1783*.
H. 3m24; L. 2m61. (Engerand..., p. 289.)
Voir la réplique réduite, n° suivant, et le dessin préparatoire, n° 301.

SALON DE 1783, n° 5.
Il avait été commandé pour le roi et fut payé aux héritiers de Lépicié 3,000 l. le 21 janvier 1785. Il alla aux Gobelins, d'où le jury de classement des modèles le rejetait en 1794 « comme fanatique ». Envoyé par l'État, en 1806, au MUSÉE DE TOURS (Engerand..., p. 289), où il est actuellement.
La critique chansonna ainsi le tableau de Lépicié :

« ... Têtes, pieds, bras et cuisses,
Encor tous n'en ont pas,
Couleur de pain d'épices

Du haut jusques en bas,
C'est un Mathatias (*bis*),
C'est un galimatias (*bis*).
. . . . »

(Cité dans l'*Artiste*, n° 21, 30 juillet 1882, p. 161.)

Ce tableau, comme le « Régulus » du Salon de 1779, n'eut aucun succès et l'on fit au peintre les mêmes reproches.

Pour les autres critiques, voir : *Mercure de France*, septembre 1783, p. 125; *Correspondance de Grimm et Diderot* (éd. Tourneux), t. XIII, p. 378; *Journal de Paris*, n° 260, 7 septembre 1783, p. 1073-1074; *Affiches, annonces et avis divers*, 1783, p. 167; *Année littéraire*, lettre XIII, 1783, p. 246-247; *Entretiens sur les tableaux exposés au Salon...*, 1783, p. 21; *Messieurs, ami de tout le monde...*, 1783, p. 8-9; *Sans quartier au Salon*, 1783, p. 20-21; *Les peintres volants...*, 1783, p. 19-20; *Réponse à toutes les critiques sur les tableaux du Salon*, 1783, p. 34-35.

43. **Mathatias tuant un juif qui sacrifiait aux dieux.**

Toile. H. 18 pouces; L. 24 pouces (0m48; 0m65).
Réplique du n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 23.

b) Œuvres non datées.

44. **Quatre ou cinq tableaux représentant chacun une figure allégorique.**

De l'École militaire.
Musée des Monuments français, 1794 et 1798.
Peut-être les mêmes que ceux de la vente Cochin de 1790, nos 10, 11, 24, 25. Voir *Richesses d'art de la France, Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 150; *Revue universelle des arts*, 1865, t. XXI, n° 708.

45. **Ascension.**

« Executé en grand » (cité dans le *Catalogue de la vente Lépicié*, 10 février 1785, sous le n° 36).
Voir les nos 29-30.

46. **Ascension.**

Esquisse avancée du tableau précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 36.

47. **Diane et Actéon.**

H. 15 pouces; L. 14 pouces (0^{m}40; 0^{m}38).
Vente, 11 mars 1776, n° 66.

48. **Hercule sur un nuage.**

« Exécuté en grand » (cité dans le *Catalogue de la vente Lépicié*, 10 février 1785, sous le n° 36).

49. **Hercule.**

Esquisse avancée du tableau précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 36.

50. **Homme nu.**

Couché et vu de face.

« Superieurement bien dessiné, savamment peint et très terminé sur un fond brun. »
Toile. H. 2 pieds; L. 3 pieds (0^{m}64; 0^{m}96).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 35.

51. **Prière au jardin des Olives.**

« Exécuté en grand » (cité dans le *Catalogue de la vente Lépicié*, sous le n° 36).

52. **Prière au jardin des Olives.**

Esquisse avancée du tableau précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 36.

53. **Prométhée.**

« Belle étude. »
Toile. H. 2 pieds; L. 3 pieds (0^{m}64; 0^{m}96).
Pendant au n° 49.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 35*.

54. **Renaud et Armide.**

H. 13 pouces; L. 17 pouces (0^{m}35; 0^{m}45).
Vente Barry, 1777, n° 61.

55. **La sainte Cécile de Raphaël.**

Copie.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 41.
Il est difficile de comprendre comment Lépicié, n'ayant jamais été en Italie, autant qu'on sache, a pu faire cette copie, aussi bien que le n° 60.

56. **Saint Jean tenant son mouton.**

Vu jusqu'aux genoux.

« De grandeur naturelle. »
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 19.

57. **Saint Sébastien.**

Autrefois dans l'église de l'hôpital du Saint-Esprit (1789), Paris, actuellement Saint-Gervais (cité dans l'*État actuel de Paris ou le provincial à Paris*, 4 vol. in-24, Paris, 1789, t. I, p. 100).

58. **Saint Sébastien.**

Esquisse avancée du n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 36.

59. **Saint Vincent, martyr.**

On le voit dans un nuage et un ange au-dessus de sa tête, tenant une palme de la main droite et de l'autre une couronne.

H. 12 pouces; L. 9 pouces (0m32; 0m25).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 34.
Voir plus bas le dessin.

60. **Transfiguration de Raphaël.**

Copie.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 40.
Voir la note au n° 55.

61. **Scène de la tragédie de Mahomet.**

Toile. H. 28 pouces; L. 21 pouces (0m75; 0m56).
Vente M. W. ***, 28-29 pluviôse 1802, n° 45.
Voir n° 262 : « Scène de sérail. »

II. — Portraits.

a) *Œuvres datées.*

62. **Un tableau de famille, dit « La Famille Leroy ».**

Un chanoine, assis près d'une table, semble expliquer un passage de l'Écriture sainte; trois hommes et une femme tenant un enfant sur ses genoux sont assis

autour de la même table. Au premier plan, un enfant joue avec un chat.

Signé, en bas, à droite : *Lépicié, 1766.*

Toile. H. 4 pieds 3 pouces; L. 4 pieds 6 pouces (1m36; 1m47).

SALON DE 1767, n° 134.

Vente de la collection Victor Gay, 23 avril 1909, n° 39. (Vendu 10,200 fr.)

Exposition de Bagatelle 1910 (reproduit dans les *Arts*, p. 22, juin 1910).

Collection Georges Wildenstein.

Vendu en Russie avant 1914.

Ce tableau, appelé dans le livret du Salon de 1767 : « Un tableau de famille », est dénommé en 1909 : « La Famille Leroy. » On ignore les raisons de cette dénomination.

La critique, sauf *Diderot* (t. XI, p. 292-294), est unanime à proclamer les mérites de ce tableau. L'*Avant-Coureur* en trouve « la composition ingénieuse, naturelle, et néanmoins frappante » (14 septembre 1767, p. 587).

Le *Mercure de France* admire la « douceur du coloris » (octobre 1767, p. 172) et l'*Année littéraire*, tout en louant « ... la marche du clair-obscur... », note avec plaisir que « ... le public paraît voir avec satisfaction les progrès de cet artiste » (lettre IV, 24 septembre 1767, p. 93, 94).

63. **Portrait d'homme.**

En buste, la tête de trois quarts à gauche, les cheveux poudrés; vêtement gris avec jabot de dentelle.

Signé et daté : *1769.*

Toile. H. 0m46; L. 0m38.

Vente de la collection ***, 8 mai 1897, n° 29. (Vendu 100 fr. à de Coninck.)

64, 65, 66. **Étude d'une tête de jeune fille, une tête de paysanne et plusieurs têtes de vieillards,** sous le même numéro.

SALON DE 1769, n° 129.

Voir *Diderot*, t. XI, p. 435.

Dans le livret du Salon, illustré par Saint-Aubin, il y a l'esquisse de deux têtes de vieillards. L'un chauve, vu en buste, lit dans un livre posé sur une table. Il a une grande barbe blanche.

Ce dernier semble être le même que le tableau intitulé : « Un apôtre. » Il représente un vieillard dans la même pose que dans l'esquisse de Saint-Aubin et qui écrit dans un livre posé sur une table.

H. 0m63; L. 0m53.

Vente A. Jaffé de Hambourg, 15 octobre 1912, n° 51 (reproduit dans le Catalogue.)

67. **Portrait d'Émilie Vernet**, fille de Joseph Vernet, à l'âge de neuf ans.

En buste, de face. Vêtue de blanc et portant une coiffe de dentelles. Elle a la main gauche levée.

Peint en 1769.

Toile. H. 0m40; L. 0m31.

Collection de Mlles Cabiré (descendantes de la fille de Carle Vernet), Paris.

Voir *Trois portraits des enfants de Joseph Vernet par Lépicié*, par Florence Ingersoll-Smouse (*Revue de l'Art ancien et moderne*, décembre 1921, p. 323).

Voir les nos 68 et 75.

68. **Portrait de Carle Vernet**, à l'âge de onze ans.

En buste, coiffé d'un tricorne. Vu de trois quarts à droite, il tient sous son bras un carton à dessin.

Peint en 1769.

Toile. H. 0m53; L. 0m44.

Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, n° 311 (dit, par erreur, portrait de Joseph Vernet).

2e exposition des portraits du xviiie siècle, avril 1885, n° 211 (dit portrait de Joseph Vernet).

Collection de M. Philippe Delaroche-Vernet. (Cette toile, comme le n° 67 et le portrait de Livio Vernet, n° 75, n'a jamais quitté la famille Vernet.)

Voir les nos 67, 75.

Voir *Trois portraits des enfants de Joseph Vernet par Lépicié*, par F. Ingersoll-Smouse, *loc. cit.*

C'est le premier en date des portraits de Carle par le peintre. La physionomie de son élève devait lui plaire spécialement, car il fit souvent son portrait et se servit aussi de l'enfant comme modèle pour ses tableaux de genre.

69. **Le petit dessinateur au noyau de cerise.**

Assis. Vu presque de face, en train de dessiner.

Daterait de 1769.
Toile. H. 1m15; L. 0m90.
Portrait présumé de Carle Vernet vers l'âge de onze ans. Contemporain du nº 66.
Collection Mme Wallerstein.
Exposition de Bagatelle, 1910 (reproduit dans les *Arts*, juillet 1910, p. 23).
COLLECTION DAVID WEILL.

70. **Le jeune dessinateur.**

Le tricorne sur la tête, il est assis, en train de feuilleter un portefeuille qu'il tient sur ses genoux. Dans sa main gauche, un porte-crayon.

Toile. H. 1m; L. 0m79.
Variante du sujet *Elève curieux* (voir au nº 79).
Portrait présumé de Carle Vernet vers le même âge que dans le tableau précédent, à qui il servait probablement de pendant, malgré une légère différence de dimensions.
Collection de Sir Charles Bagot, baronnet.
Vente du marquis de la Rochebousseau, 5-8 mai 1873, nº 131. (Vendu 10,000 fr.)

71. **Portrait de François Gounod, peintre** (né en 1759), vers l'âge de dix ans.

Vu, en buste, de trois quarts à gauche, habillé d'un veston gris, un foulard blanc autour du cou.

Peint probablement vers 1769.
Toile. H. 0m40; L. 0m32.
A comparer avec les nos précédents.
Ce portrait n'a pas quitté la famille depuis son exécution.
Actuellement COLLECTION A. GOUNOD.
François Gounod, le peintre, a été élève de Lépicié et a eu le 2e prix de peinture en 1783. C'est le père du célèbre musicien.

72. **Portrait de femme, dit « Portrait de Mme de Graffigny », auteur des « Lettres péruviennes ».**

En buste, vue presque de face, le corps tourné de trois quarts vers la droite, elle est couverte d'un manteau de soie noire et coiffée d'un bonnet blanc, retenu sur la tête par une mentonnière.

Signé et daté : *1770.*

Toile. H. 0^m47; L. 0^m38.

Vente G. Mühlbacher, 15-18 mai 1899, n° 40. (Vendu 4,100 fr.) C'est évidemment le même qui est passé à la vente du 4 juin 1900, n° 29.

Vendu en 1899 sous le nom : « Portrait de femme. » En 1900, pour la première fois, est dénommé : « Portrait de Mme de Graffigny... » Il y a peu de chances que cette attribution soit exacte. En effet, Mme de Graffigny, née à Nancy en 1694, est morte à Paris en 1753. Le portrait est signé et daté : *1770.* Il faudrait donc voir en cette toile un portrait exécuté douze ans après la mort de Mme de Graffigny, ce qui paraît bien improbable. Une ressemblance toute superficielle a seule pu motiver cette appellation. Voir Restout, *Galerie Françoise*, 1771, pl. 27.

72 *bis*. **Réplique du portrait précédent.**

H. 0^m42; L. 0^m33.

Musée d'Amiens, n° 170. (Catalogue, 1899. Don Lavatard, 1890.)

73. **Portrait de Charles-Antoine Jombert.**

Signé et daté : *1771.*

H. 0^m45; L. 0^m38.

Vraisemblablement exposé au Salon de 1771, n° 37 : « Plusieurs portraits. »

Vente, 27 janvier 1909, n° 87. (Vendu 1,900 fr. à L. Delteil.)

Ch.-Antoine Jombert, littérateur et libraire français, est né à Paris en 1712 et mort en 1784. Il était aussi imprimeur et s'intéressait à l'étude de l'architecture, de la peinture et du dessin. On a de lui : *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, Paris, 1740, in-4°; *Catalogue de l'œuvre de Charles Cochin*, Paris, 1770, in-8°.

Son fils épousa la fille d'Ambroise Didot en 1772 et céda sa librairie à son beau-frère Firmin Didot.

74. **Portrait de Louis-Livio Vernet**, fils aîné de Joseph Vernet, à l'âge de vingt-quatre ans.

Vu, en buste, presque de face. Il porte une canne à la main droite.

Signé et daté : *Lépicié, 1771.*

Toile. H. 0^m45; L. 0^m37.

COLLECTION PAUL LEDIEU, Asnières (l'arrière-petit-fils du modèle).

Voir *Trois portraits des enfants de Joseph Vernet*, etc., *loc. cit.*

Voir les nos 67 et 68.

75. **Portrait allégorique.**

Représentant Henri IV, en guerrier, assis sur un nuage, appuyé sur un bouclier, et tenant un glaive.

Signé, à gauche, et daté : *1772*.

Toile. H. 1m18; L. 0m89.

Vente, 16 décembre 1905, n° 9. (Vendu 390 fr. à M. de Béarn.)

76. **Tête de jeune fille.** Étude pour le **Lever de la jeune fille** (no 169).

Vue en buste, de trois quarts à gauche, les yeux baissés; les cheveux blonds sont relevés et serrés par un ruban. Elle porte un corsage d'un gris rose, sa chemise est ouverte sur la poitrine.

Signé et daté : *1772*.

Toile. H. 0m40; L. 0m30.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 14 : « Vue de face, coiffée en cheveux. » Toile. H. 15 pouces; L. 12 pouces (0m40; 0m32).

C'est plus que probablement le même qui passa à la vente du comte de Monbrun, 4-7 février 1861, n° 24. Toile. H. 0m40; L. 0m32. (Vendu 600 fr.)

Vente Henneven, 13-16 avril 1874, n° 281 : « Jeune paysanne. » (Vendu 430 fr.)

Vente Lecocq-Dumesnil, 2 mai 1894, n° 6. (Acheté 3,000 fr.)

COLLECTION DE Mme NOEL BARDAC.

77. **« Le petit dessinateur »** ou **Portrait de Carle Vernet**, à l'âge de quatorze ans.

Signé et daté : *1772*.

Toile. H. 0m41; L. 0m33. (*Catalogue sommaire des peintures... du Louvre*, 1909, 549 A.)

Voir les nos 68, 69.

Pendant du n° 78.

SALON DE 1773, n° 33.

Collections d'Horace Vernet et des descendants du modèle.

Exposition de l'Association des Artistes, décembre 1846 (sous le titre de « Portrait de Joseph Vernet »).

2e exposition des portraits du XVIIIe siècle, avril 1885, no 211.
MUSÉE DU LOUVRE, no 540 A. (Don de M. Horace-Paul Delaroche.)

Voir l'*Illustration*, Noël 1909; l'*Artiste*, 4e série, t. VIII, p. 157; le *Moniteur des Arts*, no 49, 3 janvier 1847; *Revue de l'Art ancien et moderne*, décembre 1921.

77 *bis*. **Le petit dessinateur.**

Assis devant une table, la tête appuyée sur sa main gauche, il tient un porte-crayon et dessine.

Esquisse peinte probablement pour le no précédent.
Bois. H. 5 pouces; L. 4 pouces (0m10; 0m08).
Vente, 19 janvier 1778, no 108.
Vente Adolphe Fould, 14-15 mai 1875, no 28.

78. **« L'élève curieux »** ou **Portrait de Carle Vernet**, à l'âge de quatorze ans.

Il est assis sur une chaise, de face. Il tient un portefeuille, dont il tourne les feuillets. Accrochés au mur du fond, deux tableaux, dont une marine de Joseph Vernet.

Toile. H. 15 pouces; L. 1 pied (0m41; 0m34).
Pendant du no 77.
SALON DE 1773, no 34.
Probablement est-ce le même qui a passé à la vente du 4 juin 1891, no 32 : « Le petit dessinateur assis sur une chaise; il tient un portefeuille dont il tourne les feuillets. »
Vente baron Franchetti, 8-9 mars 1894, no 165.
Exposition de l'Enfance en 1901, no 140.
COLLECTION J. STRAUSS.

79. **Portrait d'un jeune garçon.**

Vu, en buste, de face, coiffé d'un feutre beige, rond, à large bord. Vêtu d'un costume gris; foulard blanc autour du cou. Il tient dans la main droite un porte-crayon et un carton à dessin.

Peint probablement vers 1772.
Toile. H. 0m40; L. 0m32.
A comparer avec les nos précédents et surtout avec le « Portrait d'un élève », no 95.
Vente du docteur Cornac, 18-19 février 1850, no 8. (Acheté

38 fr. par Delestre.) C'est probablement le même qui passa à la vente J.-B. Delestre, 13-14 octobre 1871, n° 62. (Racheté 1,060 fr. par Delestre.)

COLLECTION DAVID WEILL.

Ce jeune garçon paraît avoir exactement le même âge que les modèles des portraits précédents. C'est probablement un autre élève de Lépicié, qui travaillait avec Carle et Gounod chez le Maître; c'est peut-être Métivier, Godefroy ou Colmart.

80. **Monseigneur le duc de Valois au berceau.**

Dans un somptueux appartement décoré à la mode du temps, un jeune enfant, couché dans un berceau orné de dentelles, vient de s'éveiller et sourit aux jappements d'un petit chien que lui présente un jeune nègre. A droite du berceau, le père contemple avec bonheur ce gracieux spectacle.

Signé, à gauche, et daté : *1773*.
Bois. H. $0^{m}55$; L. $0^{m}42$.

SALON DE 1775, n° 20.

Appartenait au duc d'Orléans, auquel il fut confisqué le 26 brumaire an II (1793) : « ... Orléans condamné, n° 34. Égalité visitant son fils endormi et un nègre auprès. H. 20 pouces; L. 16 pouces. Sur bois de L'épicier... »

(Archives nationales. *Registre de réception des objets d'art... trouvés chez les émigrés et condamnés.* Registre F 17-23 A, an II, 26 brumaire.)

Vente du cabinet Dennoor, 14 mars 1797, n° 88.

Vente du prince de Dino, 24 février 1879, n° 22. (Vendu 4,675 fr. à M. Morhaim.)

Il s'agit ici du fils de Philippe-Égalité (1747-1793), qui fut d'abord duc de Valois, puis duc de Chartres et enfin roi de France sous le nom de Louis-Philippe Ier (1773-1850).

Pour les critiques, voir : *Diderot*, t. XII, p. 10; Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 199-200; *La lanterne magique aux Champs-Élysées*, 1775, p. 13-14.

81. **Jeune femme en buste.** Étude pour la jeune fille de l'*Atelier de menuisier* (nos 179-181).

Le visage souriant, la tête inclinée en avant, légèrement tournée vers la gauche, les cheveux blonds relevés

sous un bonnet de dentelles à coques de ruban bleu, corsage rayé sur fond jaune, fichu de gaze autour du cou.

Signé et daté : *1774*.

Bois. H. $0^{m}21$; L. $0^{m}18$.

Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 85. (Racheté 950 fr.)

Vente de la collection de la princesse Mathilde, 17-21 mai 1904, n° 36. (Vendu 5,100 fr. à Villandry.)

Vente du comte de D., 7 novembre 1916, Marseille (?).

82. **Portrait d'une vieille paysanne**, dit « **La grand'-mère** ».

Vue en buste et de face, la tête légèrement baissée vers la droite, coiffée d'un bonnet blanc rougeâtre, mouchoir gris rayé autour du cou, tablier à bavette.

Signé et daté : *1774*.

Bois. H. $0^{m}19$; L. $0^{m}16$ ou H. $0^{m}183$; L. $0^{m}155$.

Vente des 6-7 décembre 1819, n° 62. (Vendu 18 fr. 50.)

Vente J. Burat, 28-29 avril 1885, n° 124. (Vendu 1,250 fr.)

Vente Lemarié, 25-27 avril 1912, n° 596.

83. **Plusieurs petits tableaux** et **Têtes d'études**.

Salon de 1775, n° 24.

84. **Un portrait de dame** ou « **Portrait de Mme Lagrenée** ».

Salon de 1777, n° 16.

Saint-Aubin en a fait une esquisse en marge du livret du Salon et a écrit au crayon : « Portrait de Mme Lagrenée. »

85. **Portrait de Lépicié**.

Salon de 1777, n° 17.

L'identification est fournie par Saint-Aubin dans son livret illustré du Salon. C'est probablement le même que l'on retrouve ainsi décrit : « Portrait du peintre par lui-même », représenté, vers l'âge de quarante ou quarante-deux ans, en train de peindre. Vêtu d'un habit rouge à boutons d'or, relevé par un jabot de dentelle.

Ovale. H. $0^{m}80$ ou $0^{m}87$; L. $0^{m}70$.

Vente E. Tondu, 10-15 avril 1865, n° 132. (300 fr.)

Collection de la baronne N. de Rothschild (1876-1892).

2e exposition des portraits du XVIIIe siècle, 20 avril 1885, n° 209.

2e exposition de cent chefs-d'œuvre des Écoles françaises et étrangères, juin 1892, n° 23. (Reproduit dans l'ouvrage de Roger Milès, 1892, p. 26.)

COLLECTION DE Mme LA BARONNE LEONINO.

Voir aussi l'*Art*, 1876, t. IV, p. 211.

86. **Portrait du fils du comte de Brancas, sous les traits de l'Amour.**

Une flèche dans la main, les ailes déployées, il est debout, appuyé sur son arc. A ses pieds se voient les pièces d'une armure, mêlées à des branches de laurier.

Signé, à droite, dans le gazon, et daté : *1778*.

Sur toile marouflée sur bois, ovale. H. 0m67; L. 0m48.

Voir, plus bas, le pendant.

SALON DE 1779, n° 28.

Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 81. (Vendu, avec le n° 82, 1,500 fr.)

COLLECTION DE Mme LA BARONNE ERLANGER.

87. **Portrait de la fille du comte de Brancas, sous les traits de Flore.**

Semant des fleurs sur son passage.

Signé, à gauche, vers le milieu : *Lépicié*, *1778* (et non 1775 comme l'indique par erreur le Catalogue de la vente Boittelle).

Ovale, sur toile. H. 0m67; L. 0m48.

Voir, n° précédent, le pendant.

SALON DE 1779, n° 28.

Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 82.

COLLECTION DE Mme LA BARONNE ERLANGER.

88. **Portrait de femme.**

Elle est vue jusqu'à la poitrine, de profil, à droite, la tête tournée de trois quarts à gauche. La figure est mince sous le bonnet de batiste à rubans héliotrope, assorti avec le ton de la robe; les cheveux poudrés apparaissent sur le front, sous la ruche du bonnet.

Signé, à droite, et daté : *1781*.

Toile, forme ovale. H. 0m60; L. 0m49.

Vente de la collection de M. ***, 27 juin 1906, n° 19. (Vendu 820 fr. à Delagrave.)

89. **Marc-Antoine Quatremère et sa famille.**

Mme Quatremère occupe le milieu du tableau; elle tient un enfant sur ses genoux; son mari pose une main sur son épaule et soutient une autre de ses enfants, debout à droite, jouant avec une poupée; un thé est servi sur une table voisine.

Signé et daté : *Amicus amicos pinxit Lépicié, 1781.*
Toile de forme ovale. H. 0m51; L. 0m61.
Exposition des portraits nationaux en 1878, n° 722.
Collection de l'abbé Emmanuel Marbeau.
COLLECTION ÉDOUARD MARBEAU.

« Marc-Antoine Quatremère, que l'on appelle aussi Marc-Étienne (1752-1794), « natif de Paris », y demeurant rue Saint-Denis, marchand drapier, convaincu d'être le complice de fournisseurs infidèles, dit l'arrêt du tribunal criminel du 2 pluviôse an II, qui le condamnait à la peine de mort. Il était fournisseur du roi. C'est le père de l'orientaliste Quatremère (né en 1782, décédé en 1857). Marc-Antoine avait comme cousin Quatremère de Quincy, l'archéologue (né en 1755, décédé en 1850)... On ne doit pas chercher sous les traits de l'un des enfants l'orientaliste Quatremère, puisque celui-ci est né le 12 juillet 1782 et que cette toile porte la date de 1781... » (*Catalogue de l'exposition des portraits nationaux en 1878 au palais du Trocadéro*, par H. Jouin, p. 153, 154.)

90. **Portrait de François Constance, comte Guérin** (1773-1845), vers l'âge de huit ans.

En buste, de trois quarts, la tête presque de face. Il tient un violon sous le bras droit. Devant lui, sur une table, une feuille de musique.

Date probable vers *1781.*
Toile, forme ovale. H. 0m54; L. 0m43.
Exposition des portraits nationaux. Trocadéro, 1878, n° 458. (Notice historique par H. Jouin.)
Exposition de l'Enfance (Petit-Palais), 1901, n° 141.
COLLECTION DU COMTE GUÉRIN, Paris. (Provient de successions.)

91. **Portrait de Lépicié.**

En buste, tourné à gauche, la tête nue, presque de face, les cheveux gris blond. Il porte une jaquette rouge, le cou dégagé, entouré d'un foulard à carreaux



N° 91. — PORTRAIT DE N.-B. LÉPICIÉ PAR LUI-MÊME.
(Musée d'Abbeville.)

noué. Il tient sa palette d'une main et son pinceau de l'autre.

Peint certainement vers 1784, à la fin de la vie du peintre.
Ovale. H. $0^{m}71$; L. $0^{m}57$.
MUSÉE D'ABBEVILLE, n° 52. (Catalogue de 1902. Don du comte de Riancourt en 1865.)
Attribué à Lépicié pour la première fois par L. Gonse (*Chefs-d'œuvre des Musées de France. Province. La peinture*, Paris, 1900, p. 19).
Voir aussi *Inventaire des richesses d'art. Province, Monuments civils*, 1902, vol. VII, p. 275.

b) Œuvres non datées.

92. **Portrait présumé de Bertaud : « Le vieux musicien. »**

Vieillard à barbe blanche, la tête couverte d'un bonnet rougeâtre, vêtu d'une longue lévite grise, assis dans un taudis, le violoncelle entre les jambes et touchant de la pointe de l'archet une partition in-folio, ouverte, à côté de plusieurs flacons, sur un vieux bahut à tiroir.

Bois, forme ronde. Diamètre : $0^{m}28$ ou $0^{m}34$.
Voir le dessin n° 346.
Vente Prault aîné, 13-14 février 1807, n° 5. (9 fr.)
Vente Cavé, 17 décembre 1852, n° 17. (124 fr.)
Exposition des tableaux de l'École française, 1860, n° 205. (Catalogué par Ph. Burty.)
Vente Joseph Fau, 9 mars 1874, n° 12. (900 fr.)
Exposition de l'art du XVIIIe siècle, décembre 1883-janvier 1884, n° 91.
Vente G. Rothan, 29-31 mai 1890, n° 167. (4,000 fr. à Tabourier.)

93. **Cuisinière (Buste de jeune).**

Étude d'après nature.

H. 16 pouces; L. 13 pouces ($0^{m}43$; $0^{m}35$).
Vente M. M., 9 avril 1793, n° 100.

94. **Enfant (Tête d').**

Vêtu d'un mantelet.

H. $0^{m}38$; L. $0^{m}32$.
Vente Houyet, 2 avril 1867 (Bruxelles), n° 53.

95. **Enfant (Portrait d') : « Le petit dessinateur »** (probablement un élève du peintre).

Vu, en buste, presque de face, coiffé d'un tricorne, les deux mains appuyées sur un carton à dessin.

Ovale. H. $0^{m}51$; L. $0^{m}44$.
Vente, 13-14 avril 1892, n° 14.
Voir les n°s 68-69-70 et 79.

96. **Enfant (Portrait d'), dit « Un petit dessinateur »** (probablement un élève du peintre).

Agé d'une douzaine d'années. Vu presque de face, la tête levée. Il serre sous le bras droit un grand portefeuille, tout crayonné, sur lequel on ne peut lire que les mots : « École gra— » (probablement pour École royale gratuite de Dessin). Il porte un chapeau noir et une jaquette bleu gris. Le fond du tableau est d'un gris verdâtre.

H. $0^{m}53$; L. $0^{m}42$
Vente Villeroy, 28 avril 1922, n° 45.

97. **Enfant (Portrait d').**

Les cheveux blonds bouclés, une collerette de linge autour du cou.

H. $0^{m}40$; L. $0^{m}32$.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, n° 677.
Collection du marquis d'Abzac.
Vente Mme X, 14 février 1920, n° 52.

98. **Enfant (Portrait d').**

Les cheveux blonds et bouclés, le visage de trois quarts vers la droite, la tête inclinée sur l'épaule, les regards baissés, il est représenté en buste.

Bois, forme ovale. H. $0^{m}14$; L. $0^{m}11$.
Vente Alphonse Kann, 6-8 décembre 1920, n° 45.

99. **Enfants (Six études de têtes).**

Expressions et attitudes variées. Dans les espaces vides, diverses fleurs sont représentées, semées ou en bouquets.

H. $0^{m}74$; L. $0^{m}92$.

Vente M. G. ***, 17 janvier 1866, n° 59.
Collection M. Lavallard.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 23 avril 1874, n° 312.
Exposition de l'art du XVIIIe siècle, décembre 1883-janvier 1884, n° 89.
MUSÉE D'AMIENS, n° 171. (Catalogue 1899. Don Lavallard, 1890.)

100. **Femme (Portrait de), soi-disant « Marquise du Châtelet »** (1704-1749); attribution que la date rend impossible.

Assise, presque de face, vêtue d'une robe de soie blanche à paniers. Le corsage est orné de quelques nœuds de rubans héliotrope et elle porte un boa de fourrure. Les mains sont couvertes de longues mitaines; la gauche tient un livre fermé, la droite une feuille sur laquelle est tracée une figure de géométrie.

H. 0m48; L. 0m36.
Vente M., 10 mars 1810. (Non vendu. « Femme assise à son bureau », entourée de livres, tient une plume dans ses mains et paraît chercher une pensée. Cuivre.)
Collection de la baronne Nathaniel de Rothschild, 1892.
2e exposition de cent chefs-d'œuvre des Écoles françaises et étrangères, 8 juin 1892, n° 24. (Reproduit dans l'ouvrage par G. Lafenestre, p. 51.)
Exposition de cent portraits de femmes des Écoles anglaise et française du XVIIIe siècle, 1909, n° 48.
Voir *Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1909, p. 407.
COLLECTION DU BARON HENRI DE ROTHSCHILD.

101. **Femme (Portrait de).**

Simplement vêtue d'un peignoir entr'ouvert, qui découvre une partie de sa gorge. Vue de face. Les cheveux légèrement poudrés; une grosse boucle tombe sur chaque épaule.

Forme ovale. H. 0m42; L. 0m35.
Vente duc de Buckingham, 21 avril 1875, n° 80.

102. **Femme (Portrait de jeune).**

Sur les manches d'un tissu violacé, le fichu blanc s'ouvre pour laisser discrètement voir le col découvert.

La tête à cheveux blonds est coiffée d'un bonnet. La bouche est mignonne et le nez rond; les yeux regardent de côté.

Toile ovale. H. $0^{m}55$; L. $0^{m}45$.
Vente Daupias, 16 mai 1892, n° 29. (13,000 fr.)

103. **Femme (Portrait de).**

Presque de face, en buste, cheveux frisés et poudrés, pendants d'oreilles en or; décolletée, la chemisette surmontant le corsage, qui est rouge rayé de noir.

Toile ovale. H. $0^{m}55$; L. $0^{m}45$.
Vente docteur Piogé, 3-5 mai 1898, n° 61. (125 fr.)

104. **Femme (Portrait de).**

Paysanne, vue presque de face, en buste. Elle porte un fichu, une bavette et un bonnet.

Ovale. H. $0^{m}28$; L. $0^{m}215$.
Vente, 16-19 décembre 1850, n° 117.
Vente, 16 mars 1853, n° 11.
Vente comte d'E., 26 mars 1870, n° 61.
Vente, 6 mai 1909. (Reproduit dans le Catalogue. 150 fr.)

105. **Femme (Portrait de jeune).**

Vue en buste, les cheveux poudrés, relevés et ornés d'une aigrette, elle porte une robe blanche à corsage décolleté, avec un nœud de ruban bleu sur la poitrine.

H. $0^{m}62$; L. $0^{m}53$.
Vente, 18 décembre 1880, n° 23 *bis*.
1re vente princesse de Faucigny-Lucinge, 26-30 novembre 1917, n° 133. (Reproduit dans le Catalogue.)

106. **Femme (Portrait de).**

En buste. Un capuchon brun autour de la tête.

H. $0^{m}40$; L. $0^{m}32$.
Vente X, 21-22 janvier 1920, n° 78.

107. **Fillette (Tête de).**

H. $0^{m}18$; L. $0^{m}15$.
Vente Alex. Dumas fils, 28 mars 1865, n° 40.

108. **Fillette tenant des fleurs.**

Fillette blonde, aux joues colorées, aux yeux bleus,

à la tête légèrement inclinée vers la gauche. De ses bras à moitié nus, elle soutient des fleurs. Dans la chevelure, un ruban bleu.

Ovale. H. $0^{m}54$; L. $0^{m}44$.

Vente Marcille, 14-15 janvier 1857, n° 272. (380 fr.)

Vente F. Bohler, 23 février 1906, n° 61. (Reproduit dans le Catalogue. 1,020 fr.)

109. **Fillette (Buste de).**

Coiffée d'un bonnet; la tête inclinée sur l'épaule droite.

H. $0^{m}40$; L. $0^{m}34$.

Vente Warneck, 3-4 mai 1905, n° 81. (2,500 fr.)

110. **Fontenelle (Portrait de B. Le Bovier de)**, 1657-1757.

Le Catalogue Boittelle prétend que, suivant l'inscription qui était sur la vieille toile, ce portrait fut peint quand Fontenelle avait quatre-vingt-dix-neuf ans, ce qui placerait l'exécution de l'œuvre vers 1756, date difficile à admettre pour Lépicié. Ne faudrait-il pas plutôt y voir un portrait rétrospectif?

Toile. H. $0^{m}54$; L. $0^{m}44$.

Pendant au portrait de Rousseau, n° 141.

Vente M. B., 2 avril 1874, n° 26. (270 fr.)

Vente Boittelle, 13 mars 1891, n° 20. (175 fr.)

111. **Garçon (Portrait d'un jeune).**

Vu à mi-corps, de trois quarts à droite; assis sur une chaise, près d'une table représentée du côté droit du tableau. Il tient un livre ouvert dans ses mains et regarde le spectateur.

H. $0^{m}639$; L. $0^{m}62$.

Acheté par Catherine II.

Musée de l'Ermitage, Petrograd, n° 1519. (Catalogue de Somof avec attribution à Greuze. L'attribution à Lépicié est faite par le baron N. Wrangel dans les *Chefs-d'œuvre de la galerie de l'Ermitage*, p. 232.)

112. **Garçon (Portrait d'un).**

Vu de face. Porte un chapeau noir et des vêtements marron. Fond gris.

H. $0^{m}48$; L. $0^{m}37$.

Don de M. Edmond Charpentier (1865).

Musée de Vire, n° 36. (Catalogue de 1909.)

113. **Garçon (Tête de jeune).**

Vu presque de face. La tête est coiffée d'un bonnet gris.

Bois. H. 6 pouces; L. 5 pouces 3 lignes ($0^{m}16$; $0^{m}14$).
Vente Collet, 14 mai 1787, n° 102.
Vente Grimod de la Reynière, 24 mars 1791. (Non vendu. *Trésor de la curiosité*, par Ch. Blanc, t. II, p. 173.)
Vente La Reynière, novembre 1792, n° 52. (Racheté.)

114. **Garçon (Tête de).**

Vu de profil.

Toile. H. $0^{m}40$; L. $0^{m}30$.
Vente M. L. D. V., 11-12 décembre 1846, n° 64. (29 fr.)
2° vente Boittelle, 10-11 janvier 1867, n° 139. (Bois. H. $0^{m}40$; L. $0^{m}33$.)
Peut-être le même que le « Jeune paysan *endormi* », actuellement attribué à Lépicié.
Toile marouflée sur bois. H. $0^{m}38$; L. $0^{m}31$.
Musée de Narbonne, n° 195. (Catalogue de 1877. Provient de la collection Peyre.)

115. **Garçon (Tête de jeune).**

Coiffé d'un tricorne.

H. $0^{m}45$; L. $0^{m}39$.
Vente Berthon, Versailles, 16-21 décembre 1867, n° 71. (« Petit villageois coiffé d'un tricorne. »)
Collection Tulpain, Nancy. (Voir *Catalogue des tableaux et objets d'art exposés dans le Salon de l'hôtel de ville de Nancy en 1875*, in-12.)

116. **Garçon (Jeune).**

La main appuyée sur le dossier d'une chaise.

Vente Le Duc, 6 mars 1887, n° 87. (53 fr.)

117. **Garçon (Portrait de petit).**

Forme ovale. H. $0^{m}40$; L. $0^{m}33$.
Vente Ph. Sichel, 22-28 juin 1899, n° 35. (710 fr.)

118. **Garçon (Étude de).**

H. $0^{m}31$; L. $0^{m}24$.
Vente Marquis Forbin-Janson, 4 décembre 1906, n° 38. (305 fr.)

119. **Garçon (Portrait de).**

Vu de trois quarts à droite, coiffé d'un tricorne, les yeux levés, un foulard blanc autour du cou. Vêtu d'un costume gris.

H. $0^{m}62$; L. $0^{m}50$.
Collection Georges Wildenstein, 1910.
Collection B. Kraëmer, 1921.

120. **Garçon (Portrait de), dit « Le petit apprenti ».**

Vu à mi-corps, presque de face, coiffé d'un tricorne et vêtu d'un costume gris troué. Une courroie est passée sur son bras gauche.

H. $0^{m}65$; L. $0^{m}54$.
Vente Bodin, 13 décembre 1922, n° 58. (Vendu 5,200 fr.)

121. **Gresset (Portrait du jeune).**

Est-ce le poète et auteur dramatique (1709-1777) ?
Vente, 24-26 mai 1852, n° 162.

122. **Homme (Portrait d')**, dit à tort **Portrait de Lépicié.**

Tête nue, de trois quarts, regarde le spectateur.

H. $0^{m}34$; L. $0^{m}28$.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 17. (H. 12 pouces ; L. 9 pouces. Tête d'homme.)
Musée de Grenoble. (Don du colonel de Beylié en 1898, n° 72 du Catalogue de 1911.)

123. **Homme (Buste d').**

Vu de trois quarts. Étude facilement touchée d'après un jeune Savoyard.

H. 14 pouces; L. 11 pouces ($0^{m}38$; $0^{m}29$).
Vente M. M. ***, 9 avril 1793, n° 101.

124. **Homme (Portrait d').**

Représenté en buste ; enveloppé d'un manteau, la tête nue, les cheveux poudrés, des lunettes sur le nez.

Ovale. Bois. H. $0^{m}27$; L. $0^{m}21$.
Vente de Barroilhet, 15-16 mars 1872, n° 14.

125. **Homme (Portrait d').**

En buste; tourné vers la droite, en habit gris ouvert sur une chemise blanche, les yeux fixés sur le spectateur.

H. $0^{m}40$; L. $0^{m}28$.
Vente R. M., 3 juin 1908, n° 96. (400 fr. à M. Feral.)

126. **Homme (Portrait d').**

En habit vert, orné d'un jabot de dentelle. Vu en buste, de trois quarts à gauche. Un nœud de ruban fixé derrière la nuque. La perruque poudrée.

H. $0^{m}41$; L. $0^{m}33$.
Vente H. Rouart, 9-11 décembre 1912, n° 52. (3,200 fr.)

127. **Jeune fille (Portrait de).**

En buste; la figure de profil; les cheveux blonds; un fichu de mousseline noire autour de la tête; une robe grisâtre décolletée, garnie de dentelle.

H. $0^{m}43$; L. $0^{m}36$.
Vente, 20-21 mai 1873, n° 32. (1,805 fr.)
COLLECTION DE GAS.
Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, n° 898.

128. **Jeune fille (Portrait de).**

En buste; les yeux baissés et ajustée d'un corset rougeâtre.

Ovale. H. 14 pouces; L. 11 pouces ($0^{m}36$; $0^{m}28$).
Vente MM. ***, 4 avril 1793, n° 91.
Vente, 30 juin 1903, n° 73.

129. **Jeune fille (Buste de).**

Coiffée d'un bonnet à dentelle. Sa tête est légèrement baissée et de trois quarts; elle est assise sur une chaise; sa robe est rouge et ses épaules sont recouvertes par un fichu blanc passé dans un tablier à haut corsage.

H. $0^{m}46$; L. $0^{m}375$.
Vente, 5 février 1834, n° 44.
Vente Sorbières (de Tours), 18-20 janvier 1842, n° 3.
Vente, 25-26 janvier 1843, n° 34. (279 fr.)
Vente Giroux père, 10-12 février 1851, n° 106. (59 fr.
Vente Bouchardon, 4 mars 1858, n° 14. (60 fr.)

Chose curieuse, la description de ce tableau correspond à celui de la *Historical Society* de New-York, *la Sœur*, longtemps attribuée à Lépicié, mais en réalité une répétition solide et colorée de l'étude de Greuze pour l'*Accordée de village*, au Musée Condé de Chantilly, comme G. Monod l'a déjà remarqué. (*Gazette des beaux-arts*, 1906, septembre, p. 253.)

130. **Jeune fille (Portrait de).**

En buste; ses cheveux blonds, traversés par un ruban bleu, relevés sur le front et retombant en longues mèches sur le cou, la tête légèrement inclinée vers la droite, le visage presque de face, les yeux bleus, la bouche souriante; un fichu brun croisé sur sa poitrine, qui recouvre une pointe de lingerie.

H. 0^{m}43; L. 0^{m}34.

Vente Michel de Vogué, 27 juin 1910, n° 4. (3,800 fr.)

Vente A. Beurdeley, 6-7 mai 1920, n° 169. (Reproduite dans le Catalogue.)

131. **Jeune homme (Tête de).**

De profil.

H. 7 pouces; L. 5 pouces (0^{m}18; 0^{m}13).

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 18.

132. **Jeune homme (Portrait d'un).**

Le tricorne sous le bras.

Vente M. Isouard, 11 avril 1877, n° 15.

133. **Jeune homme (Portrait d'un) : « Tête de page. »**

La tête couverte d'un tricorne orné d'un galon et revêtu d'un habit gris clair avec jabot et les cheveux poudrés.

« Peinte dans la manière de Chardin. »

H. 0^{m}46; L. 0^{m}37.

Exposition de l'Art français au profit de l'œuvre de l'Hospitalité de nuit, 1888, n° 23. (Catalogue par M. Yriarte.)

Collection Giron de Buzareingues.

Vente Giron de Buzareingues, 26 février 1892, n° 63. (500 fr.)

134. **Lantara (Portrait de).**

En buste.

Vente Vidal, 3-5 février 1868, n° 67. (420 fr.)

135. **Lépicié (Portrait de)**, par lui-même, vers l'âge de trente-huit ans.

En buste, de face ; la tête légèrement inclinée à gauche, les cheveux enveloppés dans une bourse de soie noire ; col blanc, gilet et habit bleus à boutons de métal.

H. $0^{m}44$ ou $0^{m}45$; L. $0^{m}36$.
Daterait environ de 1773.
Vente marquis de Cypierre, 10 mars 1845, n° 84. (38 fr.)
Collection MM. Vidal et Feral-Cussac.
Collection Eudoxe Marcille.
Exposition des Portraits nationaux, Trocadéro, 1878, n° 632. (Notice par H. Jouin.)
2e exposition des Portraits du XVIIIe siècle, avril 1885, n° 208.
COLLECTION PIERRE CHÉVRIER (1922).
Gravé par Fr. Killemacher en 1872.
Voir les autres portraits de Lépicié, nos 85, 91, 136 et 137.

136. **Lépicié (Portrait présumé de)**.

H. $0^{m}45$; L. $0^{m}36$.
Vente, 16-18 mars 1908.
Voir le n° précédent.

137. **Lépicié (Portrait de)**, par lui-même, en train de peindre la duchesse de Châteauroux.

H. $0^{m}40$; L. $0^{m}35$.
Vente Ferdinando Tandola, 28 février-1er-7 mars 1887, Rome, n° 444.

138. **Lépicié (Portrait de)**.

Mentionné dans la 2e exposition des Portraits du XVIIIe s., avril 1885, n° 210 *bis*, comme appartenant à Mme Horace Delaroche. Je n'ai pas pu trouver trace d'une telle œuvre, dont l'identité semble fort douteuse.

139. **Magistrat (Portrait d'un)**.

Vu à mi-corps ; perruque poudrée ; couvert de la robe noire ; les mains croisées à la ceinture, il tient une ordonnance.

Ovale. H. $0^{m}80$; L. $0^{m}62$.
Vente, 12 avril 1879, n° 40.
Vente Lefebvre-Bougon d'Amiens, 1er-2 avril 1895, n° 31.

140. **Pigalle (Portrait du sculpteur).**

H. $0^{m}43$; L. $0^{m}24$.

Exposition rétrospective des tableaux anciens empruntés aux galeries particulières (Palais des Champs-Élysées), mai 1866, n° 98.

Collection Jacques Reiset.

Vente Jacques Reiset, 29-30 avril 1870, n° 12. (820 fr.)

141. **Rousseau (Portrait présumé de J.-J.).**

H. $0^{m}54$; L. $0^{m}44$.

Pendant au portrait de Fontenelle, n° 110.

Vente M. B., 2 avril 1874, n° 27. (370 fr.)

Vente Boittelle, 13 mars 1891, n° 21. (120 fr.)

Peut-être le même que le portrait de Rousseau qu'acquit en 1902 le Musée Carnavalet (peintures, n° 210). Cette œuvre, — évidemment un pastiche d'après le célèbre pastel de La Tour, — est une harmonie de gris et de gris vert.

142. **Savant (Portrait d'un).**

Homme d'une soixantaine d'années, coiffé d'une perruque poudrée. Vu à mi-corps, de trois quarts. Il tient dans ses mains une lorgnette et est assis près d'une table sur laquelle est un télescope.

Exécution remarquable.

Peut-être le portrait non identifié du Salon de 1777, n° 17, et pendant du portrait de Lépicié, n° 85.

Forme ovale. H. $0^{m}91$; L. $0^{m}73$.

Vente Boittelle, avril 1866, n° 83. (700 fr.)

Collection baronne Nath. de Rothschild.

2e exposition des Portraits du XVIIIe siècle, 1885, n° 210.

Collection Henri de Rothschild.

Voir l'*Art et les artistes*, 1906, t. III, p. 231. *La Collection Henri de Rothschild*, par C. Morice.

143. **Vernet (Joseph).**

L'identité de ce tableau semble fort douteuse. Il ne nous est connu que par une mention dans le *Musée des portraits d'artistes*, par Henri Jouin, 1888, p. 190, qui s'applique sans doute à notre n° 68 (Portrait de Carle Vernet).

144. **Vieillard (Portrait d'un), ou « Philosophe ».**

En habit gris; assis devant une table où l'on voit un

rouleau de manuscrits, une tête de mort, une cruche et une bouteille. Il lit un manuscrit.

H. 0^m73; L. 0^m60.

Musée du Havre. (Depuis la formation en 1845; Catalogue de 1887, n° 251; sous attribution à un inconnu.)

L'attribution de ce tableau à Lépicié fut faite en premier lieu par Louis Gonse. (*La Peinture des Musées de province en France*, p. 142.)

145. **Vieillard (Tête de).**

Avec cheveux blancs et barbe pareille.

H. 12 pouces; L. 9 pouces (0^m32; 0^m24).

Vente Lépicié, 1785, n° 16.

146. **Vieillard (Tête de).**

De trois quarts à gauche, il regarde par terre; le front très découvert; la tête, chauve sur le sommet, est garnie sur les côtés de cheveux châtains grisonnant; une barbe blanche très touffue descend sur la poitrine.

H. 0^m65; L. 0^m485.

Vente, 27 février 1847, n° 31.

Musée de Châteauroux. (N° 40 du Catalogue de 1874; don de M. Just Veillat vers 1863.)

147. **Vieillard (Tête de).**

En buste; couvert d'un manteau gris et coiffé d'un bonnet noir.

H. 0^m54; L. 0^m38.

Vente capitaine Stafford de Brighton, 23 avril 1879, n° 39.

Vente Lefebvre-Bougon d'Amiens, 12 avril 1895, n° 32. (205 fr.)

Pendant du n° 151.

148. **Vieux paysan.**

De grandeur naturelle; à mi-corps; les deux mains appuyées sur un bâton. Il a la tête nue, les cheveux gris. Habit en gros drap; gilet rouge.

H. 0^m67; L. 0^m56.

Vente Leroy d'Étiolles, 21 février 1861, n° 63. (190 fr.)

149. **Vieille paysanne.**

Vue de face; coiffée d'un mouchoir blanc; tablier noir à bavolet avec une cape marron sur la tête et les épaules.

H. $0^{m}20$; L. $0^{m}16$.
Exposition des tableaux de l'École française, 1860, n° 396.
Collection de M. Cournerie, 1860.
Peut-être le même que le n° suivant.

150. **Vieille paysanne.**

Tête de face; en buste; la tête légèrement inclinée vers le côté droit. Sur la tête, une très légère et simple coiffe de lingerie. Au cou, un mince ruban de couleur foncée. Un tablier blanc à bavette recouvre la partie supérieure du buste et se perd dans le cadre.

H. $0^{m}15$; L. $0^{m}13$.
Collection J. Gigoux.
Musée de Besançon, n° 292. (Don Gigoux.)

151. **Vieille (Tête de).**

H. $0^{m}54$; L. $0^{m}38$.
Vente capitaine Stafford de Brighton, 23 avril 1879, n° 40.
Pendant du n° 147.

152. **Vigée-Lebrun (Portrait de Mme L.-E.).**

Collection Davril, 1888. (Voir *Musée des portraits d'artistes*, par H. Jouin, 1888, in-8°, p. 111.)

153. **Villageois (Jeune).**

En buste.

H. $0^{m}58$; L. $0^{m}48$.
Vente Moreau-Wolsey, 23 mars 1869, n° 67.

154. **Villageois (Portrait d'un jeune).**

H. $0^{m}44$; L. $0^{m}37$.
Vente, 27 mars 1852, n° 28.

Portraits et têtes d'attribution douteuse.

155. **Homme (Portrait d'), dit d'abord Diderot, ensuite le chirurgien André Levret (1703-1780).**

A mi-corps; assis de trois quarts à gauche sur une

chaise cannée, les pieds ramenés l'un sur l'autre, le droit sur le gauche, le pouce et l'index de la main droite engagés dans les feuillets d'un livre entr'ouvert; cheveux grisonnant non poudrés, relevés sur le haut du front et bouclés de chaque côté. Habit gris boutonné devant, manchettes de mousseline blanche et un gilet rouge.

H. 0^m72; L. 0^m61.

Ancienne collection Lenoir.

Collection du duc d'Aumale.

Musée Condé de Chantilly. (T. CXLV du Catalogue de Gruyer). Actuellement attribué à Aved.

Voir *Aved*, par G. Wildenstein, nº 127. (1922, 2 vol. in-4°.)

156. **Peintre (Portrait d'un jeune).**

A mi-corps, presque de face; les cheveux poudrés et relevés sur les côtés; chemise entr'ouverte; redingote violette, col rabattu. La main gauche tient une palette et la main droite une brosse.

H. 0^m73; L. 0^m59.

Musée d'Orléans. (*Inventaire des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, t. I, p. 95, nº 226 du Catalogue de 1876.)

Presque certainement pas par Lépicié; actuellement attribué à Gauffier (1761-1801), dont il serait le propre portrait, vers l'âge de vingt-cinq ans. (Je dois ces renseignements à l'obligeance du conservateur du Musée.)

Appendice.

Les portraits suivants ont passé en vente avec des indications trop vagues pour permettre qu'ils fussent compris dans un catalogue de l'œuvre de Lépicié :

Portrait d'un architecte. Vente Boittelle, de Cambrai, 28-30 janvier 1878, nº 350. — *Tête d'adolescent.* H. 16 pouces 6 lignes; L. 14 pouces 3 lignes (0^m44; 0^m34). Vente A. Giroux, 16-17 décembre 1833, nº 17. — *Portrait présumé d'un artiste.* Vente Gueting, 19 février 1848, nº 4. — *Tête d'enfant.* Vente, 18 avril 1857, nº 73. — *Portrait de femme*, avec un bonnet blanc et une robe rose. Ovale. Vente Duchose, 22-23 février 1847, nº 62. — *Tête de jeune fille.* Vente, 6-7 décembre 1841.

— *Tête de jeune fille*. Vente, 27 mai 1852, n° 3. — *Id.* Vente 29 janvier 1852, n° 64. — *Id.* Vente, 18-19 décembre 1852, n° 17. — *Id.* Vente Rollin, 1er avril 1853, n° 96. — *Id.* Vente Devere, 17 mars 1855, n° 39. — *Id.* Vente Marcille, 4 mars 1857, n° 260. — *Id.* Vente Lecurieux, 12 décembre 1862, n° 30. — *Id.* Vente, 9 avril 1877, n° 17. — *Fillette en costume de paysanne*. Vente M. Soret, 11-12 mai 1863, n° 67 (62 fr.). — *Tête de jeune garçon*. Vente, 19-20 avril 1841. — *Id.* Vente, 27 février 1850, n° 104. — *Id.* Vente, 27 février 1851, n° 79. — *Id.* Vente, 8 avril 1852, n° 87. — *Id.* Vente Viardot, 27 mars 1857, n° 52. — *Id.* Vente Dr Benoist, 30 mars 1857, n° 55. — *Id.* Vente, 3 mai 1862, n° 36. — *Id.* Vente, 11 mars 1872, n° 26. — *Id.* Vente, 30 novembre 1872, n° 44. — *Id.*, dans une attitude éplorée, les yeux levés vers le ciel. Vente, 21 novembre 1910, n° 44. — *Tête de jeune homme*. Vente Stevens, 14-15 avril 1851, n° 23. — *Tête d'homme*. Vente, 4 mars 1868, n° 31. — *Portrait d'homme avec une décoration*, en buste, grandeur naturelle. Vente Robinson de Bercy, 25 février 1847 (Chantilly), n° 76. — *Deux portraits d'homme*. Vente, 27 avril 1900, n° 26. — *Portrait d'homme*. Vente M. L., 7 décembre 1901, n° 17. — *Id.* Vente Dr Benoist, 30 mars 1857, n° 54. — *Id.* Vente Dr Benoist, 19-20 juin 1867, n° 76. — *Portrait d'homme lisant une lettre*. Vente Meffre, 3-4 mars 1852, n° 32. — *Jeune paysan*. Vente, 18 janvier 1860, n° 54. — *Jeune valet*. Vente, 6-7 décembre 1841, n° 29.

Les tableaux suivants, d'attribution douteuse, ont également passé en vente :

Portrait présumé de l'artiste. Vente, 24 décembre 1887. — *Portrait de jeune femme*. Vente, 22 avril 1874, n° 54. — *Portraits de petite fille et de petit garçon*. Chacun H. 0m46; L. 0m38. Vente, 6 février 1908, nos 30-31 (1,500 fr.). — *Portrait d'un petit garçon*, vu de trois quarts à droite, les cheveux ras, coiffé d'un chapeau de feutre, vêtu d'un habit de velours gris. Ovale. H. 0m52; L. 0m425. Vente A. de Ganay, 11 juin 1904, n° 16 (1,200 fr.). — *Tête d'étude*. Vente R., 20-22 novembre 1855, n° 240. — *Tête de petit garçon*. Vente Fontinelle, 17-18 février 1873, n° 47. — *Portrait de jeune garçon*. Vente, 23-24 février 1880, n° 43. — *Portrait de jeune garçon souriant*, coiffé d'un chapeau de feutre, un gilet de manches rouges; le bras gauche posé sur une cage, il tient un oiseau de la main droite. Vente M. F., 30 novembre-1er décembre

1905, n° 40. — *Jeune garçon*, en buste. H. 0m39; L. 0m30. 3e vente Beurnonville, 12 mai 1906, n° 51. — *Jeune garçon*, en buste, les cheveux blonds, rieur, vêtu de rouge. H. 0m38; L. 0m36. Vente, 14-15 janvier 1920, n° 28. — *Portrait de jeune homme*. Vente Baur, 10-11 décembre 1890, n° 51. — *Villageois*, en buste, coiffé d'un chapeau à larges bords. Vente, 20 février 1886, n° 44. — *Portrait de jeune villageoise*. Vente Murat, de Saint-Jean-d'Angély, 25-26 avril 1887, n° 13. — *Portraits*. Vente marquis de F., 18-20 avril 1876, n° 562.

III. — Genre.

a) Œuvres datées.

157. **L'étude.**

H. 17 pouces; L. 14 pouces (0m46; 0m35).

Salon de 1769, n° 127.

En regard du titre, sur son livret, Diderot écrit ce seul mot : « ... Rien... » (T. XI, p. 434.)

158. **Le déjeuner frugal.**

... De ce bon villageois, le déjeuner frugal
Pour tout autre serait un très mauvais régal.
A le voir, on dirait qu'il n'est pas sans malice,
Et qu'il vous dit, d'un ton original :
Mangez-en votre part; c'est à votre service...

(*La Muse errante au Salon...*, 1771, p. 15.)

H. 17 pouces; L. 14 pouces (0m46; 0m79).

Salon de 1771, n° 35.

Voir aussi : *Diderot*, t. XI, p. 481.

159. **La récréation utile.**

Femme lisant. Assise, en costume blanc à fleurettes roses, elle courbe la tête au-dessus d'un livre ouvert sur ses genoux; à droite est un tambour pour travailler à l'aiguille.

Sur cuivre. H. 15 pouces; L. 1 pied (0m40; 0m32).

Voir la réplique de ce tableau n° 160.

Salon de 1771, n° 36.

Voir la *Muse errante au Salon...*, p. 16.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 6.

Vente Henry Didier, 15-17 juin 1868, n° 67.



N° 160. — Jeune femme lisant.
(Musée d'Amiens.)

Exposition des cent chefs-d'œuvre des Écoles françaises et étrangères, 8 juin 1892. (N° 25. Collection Nathaniel de Rothschild.)

COLLECTION DE ROTHSCHILD.

Voir : *Cent chefs-d'œuvre des collections françaises et étrangères*. Préface par G. Lafenestre, p. 20. Paris, 1892.

160. **Jeune femme lisant.**

Bois. H. 5 pouces 6 lignes; L. 4 pouces (0m135; 0m108).

Réplique du n° précédent; voir, plus bas, le pendant, n° 163.

Vente du cabinet de feu M. Randon de Boisset, 27 février 1777, n° 233. (Acheté 310 fr. par le comte de Brancas.)

Exposition de l'Art du XVIIIe siècle, décembre 1883-janvier 1884, n° 90. (Collection Lavallard.)

Donné par Lavallard frères, de Roye, au Musée d'Amiens, le 21 août 1890, n° 169. (Catalogue de 1894.)

MUSÉE D'AMIENS. (N° 27 du Catalogue de 1899, qui l'attribue a Mieris.) M. Gonse (*Chefs-d'œuvre des Musées de province*, 1900, p. 15) déclare que le tableau est attribué par quelques connaisseurs à Lépicié mais qu'il ressemble, à s'y méprendre à un Bilcocq.

Il faut rattacher aux deux tableaux précédents les deux numéros suivants :

161. **Liseuse.**

Buste d'une jeune fille placée devant une table et occupée à lire.

Œuvre de jeunesse du peintre.

H. 15 pouces; L. 10 pouces (0m41 ; 0m27).

Vente Paillet, 1777, n° 100.

162. **Liseuse.**

Une jeune fille lisant.

H. 17 pouces; L. 14 pouces (0m46; 0m37).

Vente, 25 janvier 1779, n° 64.

Voir le n° 157.

163. **Jeune femme assise, cousant.**

Vue de trois quarts à droite, elle a cessé de travailler et a les yeux fixés à terre. Vêtue d'une robe blanche, largement échancrée sur la poitrine, avec un col de dentelle. Elle porte des manches courtes jusqu'au coude,

un collier de perles autour du cou. Ses cheveux blonds, bien tirés, sont cachés en partie par un bonnet de dentelle avec un petit nœud rose.

Toile. H. 0m31 1/2; L. 0m23.

Voir le pendant n° 159 et la réplique réduite n° 164.

Collection de la baronne Nathaniel de Rothschild.

COLLECTION DE LA BARONNE DAVID LEONINO.

164. **Jeune femme tricotant.**

Voir la description du n° précédent.

H. 0m15; L. 0m10. (Catalogue de la vente Louis Fould, n° 8.)

Réplique du n° précédent et pendant du n° 160.

Vente du cabinet M. ***, 5 avril 1780, n° 61. (H. 0m13; L. 0m10.)

Vente de feu Louis Fould, 4 juin 1860, n° 8. (Vendu 515 fr.)

Vente Allou et Ehrler, 12 février 1872, n° 21. (Acheté 4.010 fr. par Sabatier.)

Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, n° 899.

COLLECTION SABATIER.

Un tableau : « La tricoteuse », passait à la vente du baron D. ***, 1er avril 1876, et un autre : « Petite fille faisant du tricot », est signalé dans la vente du comte de Masin, 28 janvier-2 février 1889, à Versailles, n° 26.

165. **La vigilance domestique.**

C'est une femme d'environ trente ans, laide, maigre et fâchée, qui paraît tenir un livre de compte.

(*Lettres sur les Salons de 1773*..., par Du Pont de Nemours. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. II, p. 25, 1er fascicule, 1908.)

Sur cuivre. H. 15 pouces 1/2; L. 12 pouces (0m53 1/2; 0m32).

SALON DE 1773, n° 29.

166. **La politesse intéressée, dite « Les bassesses de Zizi ».**

Représente un chien faisant la révérence pour un morceau de pain.

(*Lettres sur les Salons de 1773*..., par Du Pont de Nemours. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. II, p. 27, 1er fascicule, 1908.)

Signé, en bas, sur la pierre, vers la droite, et daté : *1772*.

Bois. H. 0m43; L. 0m33.

SALON DE 1773, n° 30.

Vente des cabinets MM. ***, 9 avril 1793, n° 96. (Vendu 300 fr.)

Vente Montigny, 22 janvier 1844. (N° 99 : « Jeune garçon et son chien », vendu 35 fr., avec une « Jeune fille au chat » comme pendant.)

Vente de feu le comte de Cherisey, 16 juin 1909, n° 19. (Vendu 27.000 fr.)

Vente de Mme Roussel, 25-28 mars 1912, n° 16. (Vendu 31.000 fr. à Constantin.)

Voir les critiques : Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 152; *Avant-Coureur*, 6 septembre 1773, p. 564, 565.

167. **Le chien obéissant.**

Le chien rapporte le chapeau déchiré de son maître.

(Du Pont de Nemours... *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. II, p. 25, 1908.)

H. 20 pouces; L. 22 pouces (0m54; 0m59).

SALON DE 1773, n° 31.

168. **Le voyageur de campagne.**

Un homme assis sur une motte de terre, la tête découverte, vue de face et chauve; près de lui est une valise et, à ses pieds, un chien endormi.

Toile. H. 11 pouces; L. 8 pouces (0m29; 0m21).

Voir les variantes au Salon de 1777 et au Salon de 1783.

Voir aux dessins nos 418, 19, 20.

SALON DE 1773, n° 32.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 12.

169. **Le lever de la jeune fille ou « lever de Fanchon ».**

Une jeune servante sort de son lit. Elle enfile un bas, tandis qu'un chat se frotte familièrement contre sa jambe. A gauche, instruments de ménage.

Signé : *Lépicié, 1773.*

H. 0m73; L. 0m91.

Voir la réplique de ce tableau n° 170 et l'étude n° 76.

SALON DE 1773, n° 35. (Plusieurs tableaux sous le même n°.)

Vente Briant, 27-28 mars 1851, n° 117. (Vendu 690 fr.)

2e exposition des Tableaux de l'École française, 1860, n° 395, p. 86.

Exposition des Orphelins d'Alsace-Lorraine, 1885, n° 310.

COLLECTION CHAIX D'EST-ANGE. (Legs de la baronne du Teil, Chaix d'Est-Ange, 1921, au Musée de Saint-Omer.)

Voir : *Le Dévidoir du Palais-Royal*, 1773, p. 10-11; *Les Arts*, 1907, p. 30; — *La Collection d'Est-Ange*, par J. du Teil.

170. **Le lever de la jeune fille.**

H. 1m; L. 1m50.

Réplique en grand du n° précédent.

Vente Roussel, 9-13 avril 1866, n° 446. (Vendu 630 fr.)

Vente Monbro, 9-12 mars 1868, n° 46. (Vendu 1.099 fr. à Baur.)

171. **La bonne mère.**

Une Savoyarde assise, tenant sur ses genoux son enfant dans un berceau.

Signé et daté : *1774*.

Sur bois. H. 15 pouces; L. 12 pouces (0m40; 0m32).

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 5. C'est probablement le même qui passa à la vente du 24 décembre 1828, n° 43.

Exposition des Alsaciens-Lorrains, 1874, n° 310.

Vente J. Burat, 28-29 avril 1885, n° 123. (Vendu 7.000 fr. à Baer.)

Gravé par Bocourt. (Cf. *L'Art*, 1885, t. XXXVIII, p. 170.)

Voir aux dessins nos 403, 404.

172. **Dévideuse ou fileuse.**

Une femme dévide un fil que des enfants tirent. Paysage. Une ferme à gauche.

Signé, en bas, à gauche : *A Chezy, Lépicié, 1774*.

COLLECTION E. KRAEMER, 1910.

173. **La petite sournoise.**

Costume de paysanne.

L'expression de la tête et l'exécution de ce petit tableau le mettent au premier rang dans l'œuvre du maître.

Signé, à gauche, et daté : *1774*.

Sur bois. H. 0m16; L. 0m16.

Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 86. (Vendu 1.421 fr. à Du Tillet.)

174. **Ménage de bonnes gens.**

Un paysan et une paysanne sont attablés. La paysanne a un enfant sur ses genoux.

Daté environ de 1774, étant donné que « La bouillie » (n° suivant), qui est tirée de ce tableau, date de cette année.



N° 171. — La bonne mère.
(Ancienne collection Burat.)

Toile. H. 17 pouces; L. 22 pouces (0^m46; 0^m59).
Voir le pendant : « L'union paisible », n° 187.
Appartenait en 1788 au baron de Breteuil. (On peut lire ce renseignement au bas de l'estampe de de Longueil.)
Vente Jourdan, 4 avril 1803, n° 29. (Vendu 235 fr.)
Gravé par de Longueil en 1788. (*Mercure de France*, 12 janvier 1788, p. 94.)

175. **La bouillie ou « Le devoir maternel ».**

Une jeune nourrice, représentée assise, faisant manger de la bouillie à son enfant.

Signé, à droite, et daté : *1774*.
Bois. H. 0^m45; L. 0^m30.
Ce petit groupe est tiré du tableau : « Ménage de bonnes gens », n° 174. Voir la réplique réduite, n° 176.
Vente des cabinets de MM. ***, 9 avril 1793, n° 99. (Vendu 80 fr. à Jaubert.)
Vente marquis G. ***, 21 décembre 1842, n° 55. (« Scène d'intérieur; une femme et un enfant. »)
Vente Pallu de Poitiers, 4 février 1863, n° 13. (Vendu 1.305 fr.)
Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 78. (Vendu 2.000 fr.)
Vente prince Galitzin, 10 mars 1875, n° 24. (Vendu 3.650 fr.)
Vente Rothan, 29-31 mai 1890, n° 166. (Vendu 12.000 fr.)
COLLECTION THUREAU-DANGIN. (Croix-Saint-Lenfroy, Eure.)

176. **Le devoir maternel.**

Voir la description du n° précédent.
Sur bois. H. 5 pouces; L. 3 pouces 9 lignes (0^m13; 0^m08).
Gravé par Le Bas.
Voir plus haut la réplique n° 175 et le pendant n° 177.
Vente J.-Ph. Le Bas, 15 avril 1783, n° 14. (Vendu, avec le pendant, 132 fr.)
Vente Robert de Saint-Victor, 26 novembre 1822, n° 568. (Vendu, avec le pendant, 176 fr.)
Vente baron Denon, 1er mai 1826, n° 166. (Vendu, avec le pendant, 271 fr.)
Vente J.-L. David, 18-19 mars 1868, n° 33.
COLLECTION WALLACE A LONDRES, n° 464.

177. **L'éducation commencée.**

Une femme montrant à lire à une petite fille.

Sur bois. H. 5 pouces; L. 3 pouces 9 lignes (0^m13; 0^m08).
Ce groupe est tiré de l' « Atelier du menuisier ».

Voir le pendant n° précédent et le dessin préparatoire n° 405.
Gravé par Le Bas.
Passa aux mêmes ventes que le n° précédent.
COLLECTION WALLACE, n° 466.

178. **L'atelier du menuisier.**

Un homme et une femme, entourés de quatre enfants, forment la composition de... ce tableau. On y voit le père occupé de son travail et la mère qui fait lire sa petite fille; près d'elle une plus grande travaille en linge.

Toile. H. 2 pieds; L. 2 pieds 1/2 ($0^{m}64$; $0^{m}81$).
SALON DE 1775, n° 21.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 1.
Pendant de la « Demande acceptée », n° 183.
Voir aux dessins, n° 408.
Voir : *Mercure de France*, octobre 1775, p. 185; *Diderot*, t. XII, p. 10; *La lanterne magique aux Champs-Élysées*, p. 14.

L'histoire de l'*Atelier* a été racontée dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1910, p. 25 (Ph.-Gaston Dreyfus : *Une dernière volonté de Nicolas-Bernard Lépicié*). Craignant que son œuvre ne donnât lieu « à penser mal », l'artiste « réforma » un jour les deux exemplaires qu'il avait peints, demanda à Le Bas d'en retoucher également la gravure et, sur le refus de celui-ci, racheta le cuivre et les épreuves. Il semblait bien que ces précautions eussent réussi à faire disparaître définitivement tout témoignage figuré de la composition primitive.

Mais une heureuse chance vient de mettre entre les mains de M. Ernest May un exemplaire de la gravure jusque-là introuvable de Le Bas, presque en même temps qu'une réplique peinte de la toile avant la réforme (ci-dessous, n° 180). La gravure, qui semble un tirage ancien, porte, dans la marge inférieure, la lettre suivante, manifestement imprimée après coup : « *L'Heureuse Union.* Dédiée aux pères de famille. Peint par J.-B^te^ Greuze et gravé par Le Bas. Paris, chez Le Bas, marchand d'Estampes, r. des Fossés-Montmartre, n° 27. Imprimé par Chardon jeune et fils, rue Racine. » D'autres épreuves semblables ont dû circuler, et c'est sans doute leur légende fantaisiste qui a fait introduire la prétendue *Heureuse Union* dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Greuze* par Martin et Masson, Paris, 1908, in-fol., sous le n° 154. Comment ces épreuves ont échappé aux recherches de Lépicié, comment elles se sont



N°s 178, 179, 180. — L'ATELIER DU MENUISIER
D'APRÈS LA GRAVURE DE LE BAS.

trouvées, au milieu du XIXe siècle, entre les mains d'un marchand d'estampes, homonyme et vraisemblablement héritier de Le Bas, pourquoi celui-ci, par ignorance ou parce que le nom de Greuze était plus marchand, a-t-il fait ajouter la légende qui dépossède Lépicié? Nous ne le savons pas, mais il faut s'applaudir d'un concours de circonstances qui nous rend aujourd'hui une des meilleures planches de Le Bas et qui nous enlève toute incertitude sur la composition primitive de l'*Atelier*.

Ainsi qu'on le supposait, celle-ci était bien innocente. Le garçon menuisier (que quelques retouches transformèrent à peu de frais en père vertueux) coulait bien un regard indiscret vers la fille de la maison; il semblait bien s'efforcer de détourner de son ouvrage l'attention de la jeune travailleuse; mais ce jeu de scène ne prêtait pas nécessairement à « penser mal », et on pouvait d'autant mieux l'absoudre que Lépicié a eu soin de nous raconter, dans la *Demande acceptée*, le dénouement fort moral de cette idylle.

179. **L'atelier du menuisier.**

Réplique du tableau précédent et également changée par Lépicié.

Signé dans le bas à droite.

Toile. H. 0m48; L. 0m61 (les mêmes dimensions et dans le même sens que la gravure pour laquelle, avant les changements apportés par Lépicié, il a servi de modèle).

Probablement pendant de la « Demande acceptée », n° 181.

Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 66.

Exposition internationale de Londres, 1er mai 1871. (*Rapport sur les beaux-arts*, par A. Viollet-le-Duc, p. 5.)

COLLECTION DE LA BARONNE D'ERLANGER (depuis 1866).

180. **L'atelier du menuisier.**

Réplique non changée. Pareille à la gravure de Le Bas. Dans le même sens que celle-ci.

H. 0m90; L. 1m30.

Collection du major C. S. Ricketts. (Signalé dans le Catalogue de la collection Wallace sous le n° 466.)

COLLECTION DE M. ERNEST MAY.

On ignore dans quelles conditions a été peinte cette réplique, qui n'est pas mentionnée dans le testament de Lépicié.

181. **Les accords.**

Une femme, assise, unit la main de sa fille à celle

d'un jeune homme; les amants semblent jurer sur ses genoux d'augmenter, par leur tendresse, sa félicité.

Toile ovale en largeur. H. 18 pouces 6 lignes; L. 21 pouces (0m48; 0m56).

C'est évidemment la première variante ou réplique de la « Demande acceptée ». Voir les nos 183, 184, 185, 186.

SALON DE 1775, n° 22.

Vente Mme ***, 27-28 novembre 1816, n° 23. (Sous le titre : « L'union paisible. » Le Catalogue se trompe en disant que c'est le tableau du Salon de 1777.)

Diderot remarque les progrès de Lépicié, « mais, n'en déplaise à M. Cochin, cela est bien loin de Téniers... ». (T. XII, p. 10, 11.)

182. **Intérieur d'une douane.**

Dans une large construction, où la cour est arrondie à gauche en forme de rotonde, le mouvement des chaises de poste et d'une douane au XVIIIe siècle. Dans la cour, au premier plan..., un camion chargé qu'on va sortir..., un groupe où l'on discute...; des gens causent... et s'embrassent.

Toile. H. 0m98; L. 1m62.

Voir le pendant au Salon de 1779, n° 191, et les dessins préparatoires nos 406, 407.

SALON DE 1775, n° 23.

Ce tableau avait été fait, comme son pendant « La Halle », pour l'abbé Terray, ministre d'État. Il passa par les mêmes ventes que « La Halle », en 1779, 1782, 1812, 1881, 1892, 1893, et parut seul, cette fois, à la vente Lelong, 27 avril, 1er mai 1903, n° 36. (Vendu 9.200 fr. à Paulme, marchand.)

Actuellement : COLLECTION HENRI DE ROTHSCHILD.

« La Douane est un grand succès auprès du public... On en fait grand bruit... », dit Diderot (t. XII, p. 11). Celui-ci nous apprend aussi que la figure principale du groupe du milieu est le portrait de Lépicié.

« ... Outre le mérite d'une composition ingénieuse et naturelle, d'un dessin fin et correct, dit un autre critique, enfin de la réunion des talents qu'on lui connaît, il a, de plus, celui d'une couleur douce, lumineuse et d'un accord très harmonieux. Peut-être quelques tons un peu moins gris dans son architecture achèveraient-ils de l'amener à sa perfection... » (*Observations sur les ouvrages exposés au Salon ou lettre à M. le comte de ****, 1775, p. 14-17.)

Pour les autres critiques, voir : *L'art de voyager au loin sans sortir d'une chambre* (manuscrit); *La lanterne magique aux Champs-Élysées*, p. 15; Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 199-200.

183. **La réponse désirée**, dite aussi **la Demande acceptée** ou **la Promesse approuvée.**

Un jeune homme demande la main d'une jeune fille. Il est assis, ainsi que la mère de la jeune fille; celle-ci est debout à côté d'eux et semble interroger sa mère. A gauche, un enfant joue avec un chien. Dans le fond, le père, avec deux de ses enfants, contemple la scène.

Signé et daté : *1776*.

Toile. H. $0^{m}64$; L. $0^{m}80$.

Pendant de l' « Atelier du menuisier », n° 178.

Voir la première version ou variante n° 181 et plus bas les répliques. Voir aussi les dessins n°s 409, 417.

SALON DE 1777, n° 12.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 2.

Vente Cochu, 3-4 ventôse an VII (1799), n° 25. (H. $0^{m}64$; L. $0^{m}53$. Le Catalogue affirme que c'est le n° 2 de la vente Lépicié et le même que celui gravé par Bervic. Probablement une erreur dans la dimension $0^{m}53$.)

Vente du cabinet F. Boudin, 4-5 mars 1818, n° 79. (Vendu 366 fr.)

Vente V. Martin, 21 avril 1856. (Vendu 3.010 fr.)

Exposition des Alsaciens-Lorrains en 1874, n° 897.

Vente A. Fould, 14-15 mai 1875, n° 27. (Vendu 5.000 fr.)

Vente Monbrison, 8 mai 1891, n° 49. (Vendu 15.000 fr. à Mannheim.)

Saint-Aubin en a fait une esquisse dans son livret du Salon. (Bibl. nat., Estampes, Yb 122 a, réserve.)

Gravé par Bervic, en 1784, sous le nom : « La demande acceptée. » Fut aussi gravé par Hémery, en 1777, sous le nom : « La promesse approuvée ». (*Journal de Paris*, n° 356, décembre 1784, 1507; n° 202, juillet 1777, p. 4.)

184. **Même sujet.**

H. $0^{m}16$; L. $0^{m}18$.

Voir le n° précédent.

Vente, 20 mars 1874, n° 40.

185. **Même sujet.**

Première pensée du tableau de ce maître. Composition de

cinq figures au lieu des sept de la composition définitive; les deux fiancés, la mère et les deux enfants, dont la petite fille regarde vers les fiancés. Il y a aussi quelques légères différences dans les accessoires.

Signé au coin en bas à droite.

Bois. H. 13 pouces; L. 10 pouces 4 lignes (0m33; 0m27).

A comparer avec les nos précédents.

Vente Delaunay, 13 novembre 1810, n° 7.

MUSÉE DE CHERBOURG. (Don de Thomas-Henri de Cherbourg, commissaire des Musées royaux, 1831-1834, n° 128. Catalogue de 1870.)

186. **Même sujet.**

MUSÉE DE BREST, n° 82. (Catalogue de 1896.)

Donné par M. Hombron, conservateur du Musée en 1881.

Voir les nos précédents.

Je n'ai pas pu savoir si cette œuvre est de Lépicié ou une copie d'après lui.

Un tableau : « La demande acceptée » (composition à l'inverse de la gravure et du tableau n° 183. H. 0m53; L. 0m64), passa à la vente du comte R. (13 mai 1905, n° 66). En jugeant d'après la photographie qu'en donne le Catalogue de la vente, il s'agissait d'une assez mauvaise copie du tableau n° 183.

187. **L'union paisible.**

Tableau ovale. H. 18 pouces; L. 22 pouces (0m48; 0m59).

Voir, n° 174, le pendant : « Ménage de bonnes gens. »

SALON DE 1777, n° 13.

L'esquisse de Saint-Aubin montre une scène d'intérieur avec un groupe de quatre figures, dont une mère ayant un enfant sur ses genoux auprès d'un berceau. Dans le fond, une cheminée. (Dans le livret du Salon. Cabinet des Estampes, Yb 122 a, réserve.)

188. **La solitude laborieuse.**

Une esquisse de Saint-Aubin, dans le livret du Salon, représente un vieillard assis auprès d'une fenêtre.

SALON DE 1777, n° 14.

189. **Le repos.**

Un vieillard assis tenant un bâton; près de lui un enfant assis par terre.

Sur toile. H. 24 pouces; L. 19 pouces (0m65; 0m51).



N° 191. — Vue de l'intérieur d'une grande halle.
(Collection du marquis de La Ferronnays.)

Voir la première variante du Salon de 1773, n° 168, la réplique du Salon de 1783 et les dessins préparatoires n°s 418, 419, 420.

Salon de 1777, n° 15.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 4.

Gravé par Cl. Bervic en 1777, avec dédicace au comte et à la comtesse de Brancas. (*Journal de Paris*, n° 321, 1777, p. 1-2.) Saint-Aubin en a fait une esquisse dans son livret du Salon.

190. **Le repos.**

Bois. H. $0^{m}28$; L. $0^{m}21$.

Voir, n° précédent, la réplique.

Vente baron ***, 19 mars 1906, n° 8. (Vendu 1.550 fr. à Roché.)

191. **Vue de l'intérieur d'une grande halle.**

Un marché dans une grande ville; il est rempli de fruits et d'autres denrées. On y voit un grand nombre de marchands et beaucoup de personnes qui achètent ou qui regardent.

Toile. H. $0^{m}98$; L. $1^{m}62$.

Voir, ci-dessus, n° 182, le pendant, « La Douane, » au Salon de 1775 et, plus bas, une étude. Voir aussi les dessins préparatoires n°s 421-455.

Ce tableau, ainsi que « La Douane », avait été commandé par l'abbé Terray, ministre d'État.

Vente de l'abbé Terray, 20 janvier 1779, n° 10. (Vendu, avec « La Douane », 3.821 fr. à Dubois.) Dubois l'expose au Salon.

Salon de 1779, n° 29.

Vente Ménars de Marigny, février 1782, n° 54. (Vendu, avec « La Douane », 3.000 fr.)

Vente Clos, 19 novembre 1812, n° 22. (Vendu, avec « La Douane », 904 fr.)

Donné avec « La Douane », en mai 1874, par Tarade au Musée de Tours. (Cf. *Catalogue...*, Tours, 1881.) La donation est annulée et la ville de Tours restitue les tableaux à la veuve Tarade en 1881. (*Richesses d'art... Monuments civils*, t. V, p. 310.)

Vente Tarade, 6-9 octobre 1881, n° 365. (Vendu, avec « La Douane », 21.500 fr.) (*Comptes-rendus de la Société des beaux-arts. Départements*, vol. XXX, 1906, p. 199-235.)

Vente comte Daupias, 16-17 mai 1892, n° 27. (Racheté, avec « La Douane », 19.500 fr. par le comte Daupias.)

Vente Galeries de l'Universelle, 13-15 mars 1893, n° 55. (Vendu avec « La Douane ».)

Exposition d'Œuvres de l'Art français au XVIII° siècle. Berlin, 1910. (*Les Arts*, juillet 1910, p. 24.)

Collection du marquis de la Ferronnays.

Avec ce tableau, Lépicié arrive à l'apogée de sa réputation; c'est le grand succès, aussi bien auprès de la foule qu'auprès « des gens de l'art ». Ce ne sont que louanges, exclamations admiratives, félicitations. Ceux mêmes qui, comme Diderot, lui sont à l'ordinaire opposés se joignent au concert général. Tous s'accordent, cependant, à lui faire un léger reproche : sa couleur est un peu grise et ses blancs trop farineux. Avec cette petite restriction, il est considéré par certains comme l'égal de Téniers.

« ... Quel peintre pourrait se flatter... de rendre avec plus d'agrément et de vérité... les scènes diverses qu'offre le peuple assemblé! dit un des critiques; M. Lépicié a tout rendu et ces détails sont portés à un tel point de perfection que son tableau ne cesse d'attirer et de fixer les regards d'une foule de spectateurs... Pourquoi, avec des talents aussi décidés pour ce genre bourgeois, ne pas s'y borner? Pourquoi céder à la vertigineuse ambition de vouloir chausser le cothurne quand l'humble brodequin sied si bien?... » (*Coup d'œil sur les ouvrages... exposés au Salon*, 1779, p. 29.)

Pour les autres critiques, voir : *Journal de Paris*, p. 1177-1178 (2 octobre 1779), p. 1038-1039 (12 septembre 1779); Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 255-256; *Correspondance de Grimm et Diderot*, éd. Tourneux, t. XII, p. 328; *Le miracle de nos jours...*, s. d., p. 38; *Coup de patte sur le Salon de 1779*, p. 25; *Janot au Salon ou le Proverbe*, p. 12; *Ah! Ah! encore une critique du Salon...*, p. 9; *Gazette des beaux-arts*, 2° période (1873), t. VIII, p. 239-240.

192. **Buste de femme de la halle.**

Avec une cornette plate sur la tête. Vue de face.

Sur toile.

Étude pour le n° précédent.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 15.

193. **Le jardinier de bonne humeur.**

Signé : *N.-B. Lépicié, 1777.*

Bois. H. 0m45; L. 0m36.

Voir le dessin préparatoire n° 456.
SALON DE 1779, n° 30.
Vente des cabinets de MM. ***, 9 avril 1793, n° 98. (Vendu avec « La bouillie » 80 fr.)
Vente Pallu de Poitiers, 4 février 1863, n° 14. (Vendu 900 fr.)
Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 79. (Racheté par Boittelle 1.150 fr.)
2e vente Boittelle, 10-11 janvier 1867, n° 138. (Vendu 458 fr.)
Vente Maillet du Boullay, 22 janvier 1870, n° 9. (Vendu 500 fr. à Pamart.)

194. **Le garde-chasse.**

Debout sur le seuil d'une grange, un manteau gris couvrant sa veste verte, son fusil sous le bras, il donne la main à un petit garçon qui coiffe un chien du chapeau du garde.

Signé et daté : *1780.*
Toile. H. 0m31 ; L. 0m24.
Probablement une réplique réduite du n° suivant.
Vente Horsin-Déon, 26 mars 1868, n° 29. (Vendu 920 fr.)
Vente A. de G. et Mme X..., 16 avril 1907, n° 41. (Vendu 1.500 fr. à Dantin, marchand.)
Vente de la collection M. P.-M., 8 mai 1908, n° 99. (Vendu 820 fr.)

195. **Départ d'un braconnier.**

H. 2 pieds 1/2; L. 2 pieds (0m81 ; 0m64).
A comparer avec le n° précédent.
SALON DE 1781, n° 22.
Voir : *Diderot,* t. XII, p. 35.

196. **Un vieillard lisant.**

Un juif polonais assis dans son cabinet devant une table couverte d'un tapis de Turquie, sur laquelle est posée un grand livre ouvert.

Bois. H. 13 pouces; L. 10 pouces (0m35; 0m27).
SALON DE 1781, n° 23.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 11.
Diderot trouve qu'il n'y a « rien d'étonnant là-dedans; petite manière de faire; rien de bien terminé qu'un tapis... ». (*Diderot,* t. XII, p. 35.)

197. **Le jeu de la fossette.**

Trois garçons jouant à la fossette.

Sur bois. H. 10 pouces; L. 8 pouces (0m27; 0m21).

Voir, plus bas, le pendant et les dessins préparatoires nos 457, 458, 459, 460.

Salon de 1781, n° 24.

Vente Le P. ***, 2 mars 1785, n° 68.

198. **Le jeu de cartes.**

Trois garçons jouant aux cartes.

Sur bois. H. 10 pouces; L. 8 pouces (0m27; 0m21).

Voir, n° précédent, le pendant et les dessins préparatoires nos 461, 462, 463, 464, 465.

Salon de 1781, n° 25.

Vente Le P. ***, 2 mars 1785, n° 68.

Vente Collet, 16 janvier 1844, n° 37. (« Les joueurs de cartes. » Vendu 67 fr.)

199. **La famille du braconnier.**

Dans un intérieur de paysans, une femme rapporte du bois mort et un lapin dans son tablier; une petite fille décharge le butin.

Signé à droite et daté : *1782*.

Toile. H. 0m31; L. 0m24.

Voir les répliques et une étude, nos 200-202.

Vente Horsin-Déon, 26 mars 1868, n° 30. (Vendu 750 fr.)

Vente Odiot, 25-26 mars 1869, n° 10. (Vendu 1.580 fr.)

Vente Allou et Ehrler, 12 février 1872, n° 22. (Vendu 1.800 fr.)

Vente Pamart, 9-12 avril 1883, n° 47. (Vendu 2.700 fr. à Baer.)

200. **La paysanne revenant du bois.**

Voir le n° précédent et les deux nos suivants.

H. 37 pouces; L. 31 pouces (0m99; 0m83).

Salon de 1783, n° 6.

201. **Paysanne revenant du bois.**

Signé à droite et daté : *1782*.

Toile. H. 0m80; L. 0m63.

Réplique des nos précédents.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 3.

Vente du cabinet de M. *** (de Vaudreuil), 26 novembre 1787, n° 80.

Vente Lecocq-Dumesnil, 2 mai 1894, n° 5. (Vendu 9.500 fr. à Féral.)

Vente Victor Gay, 23 avril 1909, n° 40. (Vendu 4.620 fr. à Le Roux de Villers.)

202. **Buste de jeune fille tenant un lapin dans la main droite.**

La tête est vue de face et couverte d'une cornette plate.

Toile. H. 17 pouces; L. 14 pouces (0m46; 0m37).

Étude pour les nos précédents.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 13.

203. **Le vieillard voyageur.**

H. 2 pieds 1/2; L. 2 pieds 4 pouces (0m81; 0m75).

Réplique du « Voyageur de campagne », n° 168, et du « Repos », n° 189.

Salon de 1783, n° 7.

204. **Un enfant au milieu des amusements de son âge.**

Regardant pirouetter le sabot léger que son fouet a frappé. (*Les peintres volants ou dialogue entre un Français et un Anglais*, 1783, p. 20.)

H. 2 pieds 1/2; L. 2 pieds (0m81; 0m64).

Salon de 1783, n° 8.

205. **Le déjeuner des élèves.**

Sur bois. H. 1 pied 6 pouces; L. 1 pied 4 pouces (0m48; 0m43).

Voir, plus bas, la réplique réduite.

Salon de 1783, n° 9.

206. **L'intérieur d'un atelier de peintre.**

On voit quatre élèves, assis et debout, autour d'une table, occupés à déjeuner.

Toile. H. 13 pouces; L. 11 pouces (0m35; 0m29).

Voir, n° précédent, la réplique.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 8.

207. **Le petit indigent.**

C'est un gros garçon de neuf ou dix ans qui tend des deux mains son petit bonnet.

Signé à gauche.
Sur bois. H. 0^m11; L. 0^mc7.
Voir, plus bas, le pendant.
SALON DE 1783, n° 10.
Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 87. (Vendu avec « La petite indigente » 1.000 fr. à de Boisjolin.)

208. **La petite indigente.**

Elle tend la main aux passants.

Signé à droite et daté : *1784*.
Sur bois. H. 0^m11; L. 0^m07.
Voir, n° précédent, le pendant et « Le vieux mendiant », n° 259.
Vente Boittelle, 24-25 avril 1866, n° 88. (Vendu avec le n° 87, 1.000 fr. à de Boisjolin.)

209. **Deux tableaux représentant des fermes avec des animaux.**

L'un représente l'intérieur d'une ferme, dans laquelle on voit plusieurs vaches, dont une blanchâtre, un valet d'écurie, des poules, un chien et divers accessoires analogues; l'autre offre la vue de plusieurs chaumières dans un paysage et, sur le premier plan, trois belles vaches que conduit un pâtre.

Toile. H. 11 pouces; L. 12 pouces (0^m29; 0^m32).
A comparer avec les deux n^os suivants. Voir les dessins n°s 466-472.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 9.
SALON DE 1785, n° 5. (Avec la mention qu'ils appartiennent à la sœur de l'auteur qui peut en disposer.)
Vente des cabinets MM. ***, 9 avril 1793, n° 95. (Vendu 900 fr.)
Vente M. ***, 2 germinal an XI, n° 5. (Vendu 320 fr. à Paillet.)

« Ces deux tableaux, dit le *Journal de Paris*, les derniers ouvrages de cet artiste, sont pleins de vérité, tant par la couleur et par la naïveté du dessin que par leur touche fine et spirituelle. Il est bien malheureux, et pour la réputation de M. Lépicié, et peut-être pour l'art, que cet artiste ne se soit pas attaché principalement à copier la nature. Je crois que son goût pour le grand genre lui a fait perdre un temps précieux pour la solidité de sa réputation. Il ne faut pas s'y tromper; il ne s'agit pas, après avoir bien étudié les règles du dessin et du coloris, de prendre son pinceau et de se

dire : je veux peindre l'histoire. Ce genre, pour être bien traité, exige beaucoup de talent et d'imagination, une grande énergie dans ses pensées, soutenue d'une raison solide; c'est à ces conditions seulement que les peintres d'histoire obtiennent justement le rang au-dessus des peintres de genre... » (*Journal de Paris*, n° 249, 6 septembre 1785, p. 1029.)

210. **Intérieur de ferme.**

A comparer avec le n° précédent et le n° suivant.

Salon de 1785, n° 6.

Diderot nous apprend qu'il appartint au duc de Polignac. (*Correspondance de Grimm et Diderot*, éd. Tourneux, t. XIV, p. 240.)

211. **Cour de ferme.**

Intérieur d'une ferme. Au premier plan, une paysanne, donnant la main à un enfant, distribue du grain à ses poules. A gauche, des vaches et des canards. Dans le fond, un puits, des charrettes; un homme transporte du foin.

Signé en noir sur le faîtage, au milieu, à gauche : *N.-B. Lépicié, 1784.*

Toile. H. 0m65; L. 0m79.

A comparer avec les nos précédents.

Collection du duc de Châlons. (Confisquée le 11 février 1794.)

Musée Napoléon, n° 807. (Catalogue par Villot, 1878.)

Musée du Louvre, n° 549. (Catalogue sommaire.)

Voir : *Procès-verbaux de la Commission des Monuments* (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. XVIII, 1902, p. 140); *Tableaux et objets d'art saisis chez les émigrés et envoyés au Muséum central*, par Furcy-Raynaud (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 1912, p. 272).

b) Œuvres non datées.

212. **Les apprêts d'un déjeuner.**

Au milieu d'un intérieur rustique, une jeune femme découvre un pot de terre posé sur un réchaud. Elle vient d'éplucher des légumes qu'elle va mettre à cuire. Elle est coiffée d'un foulard gris à raies et vêtue d'une

robe de drap brun et d'un tablier bleu. Sur la gauche, son mari la regarde, tandis qu'à droite son petit garçon, accoudé sur une table, à demi couverte d'une nappe, mord à pleines dents dans une pomme; près de lui, sur la table, une bouteille servant de chandelier et un panier.

H. 1m70; L. 1m60.

Pendant à « La leçon de lecture », n° 253.

Vente, 21 juin 1905, n° 41. (Succession du comte d'H. Vendu 8.200 fr. à Sortais.)

213. **Le baiser volé.**

Un jeune paysan embrasse de force une jeune fille que son frère cherche à défendre.

Vente Delamarche, 29 mai-2 juin 1860, n° 283. (Vendu à Lombard de Dijon.)

Peut-être le même que « La déclaration ». (Toile. H. 0m32; L. 0m41.)

Vente, 2 avril 1891, n° 16.

214. **Bertrand et Raton.**

Vente De ***, 30 novembre 1872, n° 43. (410 fr.)

215. **Le bon ménage et la charité.**

Vente comte de la R. ***, 14-16 février 1842, n° 19. (201 fr.)

216. **Le bonnet d'âne.**

1re vente Marcille, 12-13 janvier 1857, n° 99. (700 fr.)

217. **Boudeuse (La petite).**

Les cheveux blonds relevés et attachés par un ruban rose, la tête appuyée sur sa main droite; elle a devant elle un livre ouvert.

Toile ovale.

Vente, 12 mai 1884, n° 28. (480 fr.)

Probablement une « Liseuse ». Voir les nos 159-162.

218. **Boutique du barbier.**

Au centre, un homme, la tête chauve, assis sur un fauteuil, tenant un plat à barbe, et un garçon occupé à le raser; sur la droite, un paysan, le tricorne sur la

tête, appuyé sur sa canne, regardant un garçon préparer une perruque; près d'eux, un personnage qu'on frise; au deuxième plan, on aperçoit par une porte ouverte plusieurs femmes assises autour d'une table, devant une fenêtre, occupées à dresser des chevelures.

H. 0m31; L. 0m45.

Vente J. Burat, 28-29 avril 1885, n° 125. (800 fr.)

219. **Buveur.**

Dans une chambre rustique, assis près d'une table sur laquelle est un broc en étain, qu'il contemple avec amour.

H. 0m73; L. 0m60.

Vente E. Tondu, 10-15 avril 1865, n° 152 *bis*.

Vente, 11 avril 1868, n° 35. (170 fr.)

220. **Buveur.**

Coiffé d'un tricorne noir et portant une veste et un pantalon marron, il baisse tristement la tête, un verre vide dans la main droite.

Attribué à Lépicié.

Bois. H. 0m24; L. 0m18.

Vente Mme X..., 24 avril 1907, n° 41. (390 fr.)

221. **Canonnière brisée.**

Un jeune écolier regarde avec tristesse le jouet qu'il vient de casser. Vu jusqu'aux genoux, il porte un vêtement à gros boutons en drap épais de couleur violacée. Sur une table placée devant lui, il a disposé ses livres attachés par une corde.

H. 0m60; L. 0m47.

Vente du marquis de Blaisel, 16-17 mars 1870, n° 77. (1.520 fr.)

Voir « Le jeu de la canonnière », n° 251.

222. **Correction maternelle.**

H. 0m15; L. 0m11.

Vente du château de Coatseiho (près de Morlaix, Finistère), 21 mars 1887, n° 57.

Ce tableau est certainement le même ou une réplique de celui qui est ainsi décrit : « Un pauvre petit enfant implore le pardon de sa mère qui s'apprête à le fouetter pour une faute qu'il a commise ». (Vente, 2-3 avril 1839, n° 18.)

223-224. **Cuisinière (Une vieille). — Cuisinière (Jeune) faisant son marché.**

Vente comte de Houdetot, 19-20 décembre 1859, nos 82 et 83.

225. **Dévideuse ou Fileuse.**

Une dame âgée, tournée de trois quarts à gauche, assise sur une chaise recouverte d'une étoffe rose, dévide, à l'aide d'un rouet, la laine d'une quenouille qu'elle tient de la main droite. Elle est vêtue d'une robe de soie rose, garnie de dentelle et décolletée en carré, recouverte d'un élégant tablier à bavette en soie verte. Une coiffe blanche, garnie de rubans verts, recouvre ses cheveux gris. (Description due à l'amabilité du conservateur du Musée de Périgueux.)

H. 0m41; L. 0m30.
Collection J. Perrot.
Musée du Périgord, Périgueux (acquis en 1874), n° 81. (Catalogue de 1875.)

226. **Dévideuse ou Fileuse.**

Jeune fille vêtue d'un casaquin jaune rayé, d'un tablier à bavette, le coude gauche appuyé sur une table à ouvrage; elle semble écouter, oubliant de peloter le fil qu'elle tient dans la main droite.

Signé à droite sur le tiroir.
Toile mise sur bois. H. 12 pouces; L. 9 pouces (0m32; 0m24).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 10.
Vente Boittelle, avril 1866, n° 84. (1.000 fr.)

227. **Dévideuse ou Fileuse.**

Jeune fille la tête vue de trois quarts vers la droite, coiffée d'un bonnet blanc et vêtue d'une robe bleue qui laisse une partie de la poitrine et les bras découverts et d'un tablier blanc sur lequel se détache une rose. Elle tient de la main droite un fuseau. Une quenouille est posée entre la robe et le tablier. A droite, un dévidoir.

H. 0m86; L. 0m65.
Musée d'Orléans, n° 225. (Catalogue de 1876.)
Voir : *Inventaire des richesses de l'Art français. Province. Monuments civils*, t. I, p. 95.

228. **Diseuse de bonne aventure**[1].

Bois. H. 0m13; L. 0m10.

Vente du château de Coatseiho (près de Morlaix, Finistère), 21 mars 1887, n° 56.

229. **Écolier (Le mauvais).**

Signé.

Vente de la collection de ***, 30 novembre 1872, n° 45.

230. **Enfant donnant à manger à des tourterelles.**

Vente N. B. de Versailles, 14-15 avril 1845, n° 148.

231. **Enfant en pénitence ou Boudeur.**

Petit garçon assis dans une cuisine, ayant à côté de lui un seau renversé sur lequel sont placés un verre d'eau et un morceau de pain. Il est coiffé d'un chapeau noir à plume et vêtu de couleur claire. Il s'essuie les yeux.

Bois. H. 0m41; L. 0m30.

Vente E. Tondu, 10 avril 1865, n° 149. (« Le petit boudeur. »)

Vente marquis d'A., 29 janvier 1875, n° 21.

Musée de Lyon, n° 40. (Catalogue de 1877. Don de Jacques Bernard, 1876.)

232. **Faiseur de beignets (Petit).**

Collection de la marquise de Crillon en 1861. (Cité dans l'*Artiste*, 1861, p. 246. « Les cabinets d'amateurs à Paris. ») Peut-être à la mort de cette dernière serait-il passé dans la collection de son héritier le duc de Polignac.

233-234. **Femme au carlin. — Homme à l'écureuil.**

Deux figures en buste de grandeur naturelle.

Deux pendants.

Vente, 2 février 1847, n° 36.

1. Nous avons vu chez un marchand de tableaux de la rue des Saints-Pères (1922) un tableau (H. 0m60; L. 0m50) figurant une paysanne au bonnet, à mi-corps, diseuse de bonne aventure ou tireuse de cartes, assise devant une table où s'étalent quatre cartes. — L'œuvre qui est repeinte, au point d'avoir perdu toute sa valeur primitive, est signée Greuze. Mais, malgré son état piteux, on y voit encore des traces du style de Lépicié. Peut-être s'agit-il d'une grande version de ce petit tableau.

235. **Femme se lavant les pieds près d'une fontaine.**

Vente prince P. ***, 24-25 février 1853, n° 24.

236-237. **Jeune fille travaillant. — Couturière travaillant.**

Chacun H. 0m25; L. 0m20.
Vente Collot, 29 mai 1852, nos 83-84. (110 fr.)
Probablement une « Liseuse » et une « Couseuse ». Voir les nos 159-163.

238. **Jeune fille pleurant la mort d'un oiseau.**

Signé.
Vente E. Tondu, 10-15 avril 1865, n° 148. (41 fr.)
Le titre de ce tableau rappelle plutôt Greuze que Lépicié.

239. **Jeune fille de la campagne.**

Est éclairée par une lumière entourée de papier, qu'elle tient à la main; elle conduit un vieillard appuyé sur une canne.

H. 0m80; L. 0m63.
Vente Boittelle, 10-11 janvier 1867, n° 137. (205 fr.)
Vente Rodelle, 3 avril 1877, n° 21.

240. **Jeune fille au chat.**

Bois. H. 0m43; L. 0m33.
Vente Montigny (de Lille), 22 janvier 1844, n° 98. (Pendant au « Jeune garçon et son chien ».)
Voir le n° 166.

241. **Fontaine d'un marché.**

Au premier plan, à gauche, une paysanne assise, tenant un melon; à droite, près de son étal, un marchand, vu de dos, cause avec un cavalier; à son côté, un enfant. Au fond, une jeune fille puise de l'eau dans une fontaine et un palefrenier s'approche, tenant un cheval par la bride.

H. 0m40; L. 0m51.
Musée de Reims, n° 339. (Depuis 1841. Catalogue de 1909. Provenance inconnue.)
L'ancien Catalogue attribuait ce tableau à Robert, maître de l'école de dessin de Reims. (N° 136 du Catalogue Loriquet.) L'attribution de l'œuvre à Lépicié semble très douteuse.

242. **Garçon (Jeune) se chauffant à un brasero.**

Vente Dr Benoist, 19-20 juin 1867, n° 75.

243. **Garçon (Jeune) regardant une jeune dame qui remet sa jarretière.**

Bois. H. 10 pouces; L. 8 pouces ($0^{m}27$; $0^{m}21$).
Vente Collot, 16 janvier 1844, n° 37. (Vendu 67 fr. avec « Les joueurs de cartes ».)
Vente vicomte de Gavarret-Rouaise de Toulouse, 4-7 février 1867, n° 63. (« L'indiscret. »)

244. **Grand'mère.**

Une vieille femme, assise, tient sur ses genoux un enfant en maillot qui dort, tandis qu'une petite fille s'appuie sur son bras gauche en portant ses doigts à sa bouche.

Bois rond. Diamètre $0^{m}20$.
Vente Veyreuc, 23 février 1838, n° 6.
Vente Dufouleur, 13 février 1856, n° 232. (210 fr.)
Vente Monbrun, 4-7 février 1861, n° 23. (520 fr. Avec l'appréciation suivante : « Ce remarquable petit tableau rappelle les œuvres de Greuze. »)
Vente Adolphe Fould, 14-15 mai 1875, n° 29. (380 fr.)
Exposition de maîtres anciens au profit des inondés du Midi, 1881, n° 90. (Collection Ristelhueber.)

245. **Intérieur rustique.**

Des enfants jouent avec un chien.

Vente comte Thibaudeau, 13-14 mars 1857, n° 138. (132 fr.)

246. **Intérieur de chambre villageoise.**

On voit la maîtresse du logis tricotant un bas devant la croisée; dans le fond, une servante s'occupe à placer diverses choses dans une armoire et, dans une autre pièce, on distingue à travers de la porte deux hommes qui se chauffent.

H. $0^{m}27$; L. $0^{m}335$.
Vente d'Harcourt, 31 janvier 1842, n° 5. (150 fr.)

247. **Intérieur d'une cuisine.**

Un jeune homme cherche à attirer sur ses genoux une jeune fille portant des œufs dans son tablier.

Vente B.-G. Sage, 8 février 1827, n° 50. (80 fr.)
Vente M. Jarry, 7 avril 1853, n° 23. (« La jeune fille tentée. »)

248-249. **Intérieurs avec familles de paysans (Deux).**

Bois. Chacun H. 14 inches; L. 17 inches 3/4 (0^{m}35; 0^{m}44). Deux pendants.

Vente W. Boulton Esq. Tew Park. Eustone Oxon (Christies, Londres), 9 décembre 1911. (65 l. 2 sh. = 1.580 fr. d'avant-guerre.)

Vente, 7 juillet 1919, n° 57 (Christies, Londres). (« Le compagnon heureux » et pendant. Bois. H. 0^{m}36; L. 0^{m}45.)

250. **Jardinier (Un petit).**

Assis sur un tonneau, tenant dans ses mains une pelle et ayant un chien à côté de lui.

H. 10 pouces; L. 8 pouces (0^{m}27; 0^{m}23).
Vente Mme de Cossé, 11 novembre 1778, n° 90.

251. **Jeu de la canonnière (Le).**

Un joyeux écolier regarde en l'air à quelle hauteur portera la boulette qu'il va lancer avec sa canonnière. Sur une table, des lambeaux de papier arrachés aux livres d'étude servent de munitions.

H. 0^{m}22; L. 0^{m}17.
1re vente Beurnonville, 12-16 mai 1881, n° 128. (315 fr.)

252. **Joueur de vielle (Petit).**

H. 0^{m}50; L. 0^{m}37.
Vente comte de Ganay, 4 juin 1903, n° 32. (2.515 fr.)
COLLECTION HENRI DE ROTHSCHILD.

253. **Leçon de lecture.**

Une jeune mère assise sur une chaise de paille dans un intérieur rustique, la tête encapuchonnée d'un foulard noir, un nœud de soie rose au cou, vêtue d'un corsage gris et d'une robe de soie à raies; elle apprend à lire à un jeune garçon vêtu de rouge et assis à sa gauche; un autre petit garçon à genoux, la main sur un livre

ouvert, regarde devant lui un chien qui vient de renverser un panier de prunes. Au deuxième plan, derrière, un troisième garçon se tient debout, sa toque à la main et un carton sous son bras.

H. 1m70; L. 1m60.
Pendant à « Les apprêts d'un déjeuner », n° 212.
Vente, 21 juin 1905 (succession du comte d'H.), n° 42. (11.000 fr. à Sortais.)

254. **Leçon de lecture « par le grand-papa ».**

Vente après décès d'un artiste, 9-11 décembre 1847, n° 3.

255. **Maître d'école.**

Vente, 23 décembre 1853, n° 55.
Voir le dessin n° 533.

256. **Marchand de gâteaux.**

Il offre sa marchandise à une jeune femme que courtise un chasseur.

H. 1m05; L. 0m89.
Vente, 15-16 janvier 1847, n° 33.
Vente, 4 mars 1847, n° 42.

257. **Médecin de campagne.**

H. 0m65; L. 0m90.
Exposition de l'Art du XVIIIe siècle, décembre 1883-janvier 1884 (p. 26 du Catalogue).
COLLECTION E. HECHT.
Voir : *Gazette des beaux-arts*, 1884, p. 172. (Article par H. Chennevières.)

258. **Mendiant en prière (Vieux).**

Il porte un habit gris troué aux coudes, un sac pendu à sa ceinture; il est agenouillé devant une image de la Vierge et tient un chapelet.

H. 0m62; L. 0m46.
Vente Dr Benoist, 19-20 juin 1867, n° 77.
Vente, 26 janvier 1878, n° 26.

259. **Mendiant (Vieux) et enfant.**

Vieillard assis sur une chaise, vu presque de face et jusqu'à mi-jambes; porte la barbe. Il tient son chapeau

de feutre sur ses genoux, la coiffe tournée vers le spectateur. Il tend sa main droite ouverte, la paume en avant. A droite, près de lui, un enfant debout, vêtu de rose, apprend lui aussi à présenter son bonnet à l'aumône.

H. 0^m40; L. 0^m32.

Exposition de l'Enfance, 1901, n° 139 (p. 18 du Catalogue. Collection Lutz).

Vente G. Lutz, 26-27 mai 1902, n° 96. (6.000 fr. à Gallice.)

Comme le petit garçon est certainement le même modèle que celui du « Repos » (n° 189), je crois cette œuvre peinte vers 1777.

260. **Meunier de Charenton (Le petit).**

H. 0^m46; L. 0^m38.

Vente C. Méra, 8-13 février 1886, n° 140.

261. **Repas dans le parc de Versailles.**

H. 0^m50; L. 0^m85.

Vente Collot, 29 mai 1852, n° 82. (159 fr.)

262. **Savoyards (Jeunes).**

Assis sur une pierre; le plus jeune, les deux mains sur les genoux et ayant une sellette à ses pieds, a l'air de regarder à sa droite quelque chose qui le fait sourire.

H. 12 pouces; L. 15 pouces (0^m32; 0^m41).

Vente, 6 avril 1825, n° 164.

Vente Tarral, 28 janvier 1887, n° 25. (« Les petits Savoyards. » Attribué à Lépicié.)

Bien qu'il nous coûte de lui enlever ce charmant petit tableau, il paraît impossible d'admettre l'attribution à Lépicié des « Petits Savoyards », de l'ancienne collection Schlichting, actuellement au Musée du Louvre. (Voir les *Arts*, 1903, collection du baron Schlichting, par G. Migeon, p. 3-4.) La tonalité générale et le faire facile, largement brossé et empâté du tableau, ne ressemblent en rien aux œuvres de Lépicié.

262 *bis*. **Savoyards (Petits) jouant aux dés.**

Vente Legrand, 21 novembre 1827, n° 55.

263-263 *bis*. **Savoyards (Deux petits) : joueur de vielle et montreur de marmotte.**

Deux pendants.
Vente Jammes, 18 février 1846, n° 36.

264. **Scène d'intérieur.**

Une femme, assise devant un feu, fait rôtir des marrons dans une poêle; pendant qu'elle cherche à retenir ses deux enfants qui essayent de lui en soustraire quelques-uns, elle répand dans le feu ceux qui sont dans la poêle. A droite et à gauche, trois autres femmes, occupées à divers travaux, contemplent en souriant cette scène comique.

H. $0^{m}70$; L. $1^{m}15$.
Vente Morny, 25-26 février 1845, n° 49. (300 fr.)

265. **Scène de sérail.**

H. $0^{m}62$; L. $0^{m}75$.
Vente, 1er juillet 1903, Bruxelles, n° 38.

265 *bis*. **Scène d'intérieur.**

Un vieillard paraît s'être endormi en lisant. Un jeune garçon interrompt sa partie de volant pour examiner le vieillard.

Bois. H. $0^{m}25$; L. $0^{m}19$.
Vente M.-L. de Vèze, 11 décembre 1846, n° 63.

266. **La petite studieuse** (probablement une liseuse).

Bois. H. $0^{m}53$; L. $0^{m}43$.
Vente, 16 avril 1869, n° 33.
Voir les nos 159-163.

267. **Vieillard.**

Assis et se chauffant.

Peut-être le pendant du n° 268.
Vente, 1er-4 août 1812, n° 5.

267 *bis*. **Vieillard.**

Assis dans une mansarde, tient à la main une écuelle et de l'autre une cuiller en étain.

Vente Cousin, 20 décembre 1847, n° 12. (29 fr.)

Vente de Ber, 26 décembre 1868, n° 70. (Vieillard assis devant une marmite et préparant son repas; à terre sont des légumes épars.)

268. **Vieille femme à la chaufferette.**

H. 0m69; L. 0m57.
Vente Th. Gautier, 14-16 janvier 1873, n° 34. (140 fr.)

269. **Vielleuse.**

Une jeune femme, coiffée d'une fanchon, en corsage jaune agrémenté de rubans bleus, joue de la vielle et regarde le spectateur. Près d'elle, à gauche, un cahier de musique sur un pupitre.

H. 0m90; L. 0m73.
Vente Gasquet, 8 mars 1888, n° 25. (2.300 fr.)

269 *bis*. **Vielleuse (Fanchon la).**

H. 0m10; L. 0m18.
Vente Mme James Odier, 25 mars 1861, n° 27. (221 fr.)
Probablement une réplique réduite du n° précédent.

Appendice.

Les tableaux suivants ont passé en vente sous des désignations trop vagues pour qu'ils puissent être compris dans le Catalogue raisonné de l'œuvre du peintre :

La collation galante. Très amusante composition pastorale. Vente, 24 avril 1843, n° 27. — *Amusements de l'écolier; Plaisirs interrompus.* Deux pendants. Vente, 22 février 1875, nos 35-36. Vente (M. S. de Londres), 12 avril 1875, nos 27-28. — *Petits artificieux; Le cerf-volant.* Deux pendants. Vente M. de V., 9 mars 1876, nos 30-31. — *La coquette.* Vente V., 24 avril 1854, n° 31. — *Le désaccord.* Vente, 4 décembre 1872, n° 56. — *Jeune femme, les seins nus.* Vente M. R. de Bruxelles, 27 avril 1878, n° 49. — *Jeune fille au repos et pensant.* Vente, 9 mars 1874, nos 45-46. — *Jeune fille sous l'inspiration d'un rêve.* Vente A. Warneck, 10-11 avril 1849, n° 114. (325 fr.) Peut-être le même que le tableau intitulé : « La servante », figurant une jeune fille qui s'endort, accoudée sur une table, où l'on voit un service de thé et des fruits. Reproduit dans le *New York Herald*, édition de Paris, juin 1910, comme venant de la collection d'un amateur. Voir

aussi aux dessins « Le repos ». — *Jeune fille jouant avec sa poupée.* Vente Eude (dit Michel), 22 décembre 1873, n° 65. — *Jeune garçon lisant.* Vente, 26 avril 1878, n° 75. — *Jeune garçon tenant une poire à la main.* Vente M. de C. ***, 2 décembre 1867, n° 57. — *La jalousie.* Vente, 16 février 1852, n° 83. — *Innocence et l'Amour.* Deux pendants. Vente, 17-19 mars 1836, n° 61. — *Jardinier; Petit vendangeur.* Deux pendants figurant chacun une figure en pied dans un paysage. Forme ovale. Vente, 17 février 1844, n° 40. — *Petite marchande de moules.* Vente vicomte de R. ***, 16 mars 1872, n° 40. — *L'oiseau privé.* Vente, 21 janvier 1884, n° 19. — *Petit ramoneur accroupi.* Vente, 9-10 février 1848, n° 74. — *Un remouleur.* Vente, 10 janvier 1829, n° 64. — *Le retour du laboureur dans sa famille.* Vente, 25 novembre 1852, n° 38. — *Scène d'intérieur.* Vente M. R. de Lyon, 7-8 février 1845, n° 21. — *Deux scènes d'intérieur.* Dans le genre de Greuze. Vente prince de ***, 22 novembre 1843, n° 66. (301 fr.) — *Vieille femme assise ranimant son feu.* Vente, 26 avril 1849, n° 14. — *Villageoise buvant à une cruche.* Vente E. Tondu, 10-15 avril 1865, n° 150. (19 fr.)

Tableaux de genre, d'attribution douteuse :

Petit chanteur au luth.

Panneau. H. 0m41 ; L. 0m375.

Vente P. Delaroff, 27 avril-2 mai 1914, n° 105. (190 fr.)

Le comparaison.

Vente vicomte de Gavarret-Rouaise de Toulouse, 4-7 février 1867. (60 fr.)

Enfant dormant.

Assis sur une chaise, les jambes écartées, la tête appuyée sur son bras droit qui pend. Coiffé d'un tricorne, la poitrine à moitié découverte et nue. Vêtu d'un costume brun rougeâtre, les jambes nues, des chaussettes blanches.

H. 0m54; L. 0m43.

Collection Kleinberger.

Présente de vagues rapports avec le style du peintre.

L'enfant qui dort.

L'enfant qui lit.

Chacun H. 0m46; L. 0m38.

Vente Mireur, 28-30 mars 1900, nos 101-102. (1.150 fr.)

Les reproductions de ces tableaux (Catalogue de la vente Mireur) montrent nettement que leur attribution à Lépicié

est une pure fantaisie. De plus, l'enfant qui dort a été gravé sur bois, sous le titre « Le petit paresseux », avec attribution à Greuze. (Voir, au Cabinet des Estampes, œuvre gravée de Greuze D c 8 a.)

Jeune homme à la grappe de raisin.
Toile. H. 0m43; L. 0m37.
Vente M. X, 8-9 décembre 1919, n° 70.

Joueuse d'orgue.
H. 0m43; L. 0m33.
Vente X..., 21 mai 1907.
COLLECTION BARON F. DE CHRISTIAN (1912).

Marchand de plaisirs.
H. 0m79; L. 0m65.
Vente, 17 février 1914, n° 17.

Marchande de poissons.
Vente M.-F. Châtelain, 21-23 novembre 1887, n° 378.

La nourrice.
Vente, 16 juin 1889, n° 41.

Jeune paysan.
Vente, 4 mai 1885, n° 52.

Remarquons aussi que *Le retour de l'école* (H. 1m; L. 0m79. Collection Lacaze, n° 118. Catalogue de 1909. Musée du Louvre) a été attribué, sans aucune preuve d'ailleurs, à Lépicié. (*L'Art*, 1876, t. VIII, p. 212.)

B.

DESSINS.

I. — HISTOIRE.

a) Œuvres datées.

270. **Étude pour la « Descente de Guillaume le Conquérant ».**
SALON DE 1765.
Au bistre.
Voir le tableau n° 1.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 58.

271. **Bénédiction des enfants.**

Plume et bistre.
Voir le tableau de 1767, n° 5.
Vente Brun-Neergaard, 30 août 1814, n° 219.

271 *bis*. **Tête de femme** : étude pour la « Sculpture » (1771), n° 24.

De profil à droite.

Trois crayons. Sur papier gris.
Signé, en bas à droite, à la plume.
H. 0m155; L. 0m135.
Musée du Louvre. (N° 9127 de l'inventaire de MM. Pierre Marcel et Guiffrey, t. IX.)

271 *ter*. **Colère de Neptune.**

Sanguine, lavé de bistre.
Signé, en bas à droite, marque F. R. (Cette marque se trouve sur beaucoup d'autres dessins du maître. D'après F. Lügt (*les Marques de collections de dessins et d'estampes*, 1921, p. 181), il s'agirait d'un monteur français.)
H. 0m296; L. 0m37.
Voir le tableau de 1771, n° 26.
Musée du Louvre. (N° 9122 de l'inventaire de MM. Pierre Marcel et Guiffrey, t. IX.)

272. **Famille de saint Jean.**

Trois figures.

En hauteur, à l'encre de Chine.
Certainement un dessin du tableau « Sainte Élisabeth et saint Jean », de 1771, n° 16.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 52.

273. **Le courage de Porcia** (1777).

Sujet en hauteur, composé de six figures.

A l'encre de Chine.
Voir le tableau n° 34.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 51.

274-299. **22 figures de l'Histoire de France.** Dessins pour l'ouvrage de Le Bas. (Paris, 1778, 3 vol. in-4°.)

Les planches qui portent le nom de Lépicié représentent les événements écoulés depuis « la proclamation de Phara-

mond » jusqu'au « règne de Clotaire II ». Elles sont toutes gravées par Le Bas. (Les dessins de Lépicié se trouvent dans le 1er volume, p. 3-7, 17-18, 20-27, 30.)

Vente Le Bas, décembre 1783, n° 46.

Vente Lamy, 11 janvier 1808, n° 5193. (Vendu 470 fr.)

Vente Renouard, 20 novembre 1854, n° 2854. (Vendu 61 fr.)

Vente Benzon, 21 avril 1875, n° 86. (Vendu 350 fr.)

Vente Sauvage, à Bruxelles, 15 avril 1880, n° 268. (Vendu 1.050 fr.) (Nous devons ces renseignements intéressants à l'obligeance de M. Seymour de Ricci.)

300. **Étude pour « Jésus-Christ descendu de la croix ».**

Un homme, les deux bras attachés, le corps abandonné, la tête penchée vers la droite et appuyée sur le bras droit.

Crayon noir, rehaussé de bistre et de craie, sur papier gris.

H. 0m54; L. 0m37.

Voir le tableau n° 38 (1779).

COLLECTION X... A TOURS.

301. **Étude pour le « Zèle de Mathatias »** (1783).

H. 24 pouces; L. 18 pouces (0m64; 0m48).

Voir le tableau n° 42.

Vente du cabinet de M. *** (de Calonne), 21 avril 1788, n° 165. (Vendu 29 fr. à Nébiérel.)

b) Œuvres non datées.

COMPOSITIONS ORIGINALES.

302. **Allégorie.**

Au trait de plume, lavé de bistre.

Vente M.-D. Kaieman, 2 mars 1859, n° 630.

Peut-être un dessin pour un des Quatre Arts, nos 10, 11, 24, 25.

303. **Amour (Étude d').**

Pierre noire; rehaussé de blanc et de sanguine.

2e vente marquis de Chennevières, 4-7 avril 1900, n° 300.

304-309. **Six sujets de bas-reliefs et autres.**

Bistre et encre de Chine.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 59.

309 *bis*. **Éducation de la Vierge.**

Une femme à genoux, tenant un rouleau dans la main droite, enseigne à un enfant assis au pied d'une colonne brisée.

Au crayon noir, lavé de bistre, rehaussé de blanc.
Signé en bas, au crayon noir : *Lépicié.*
H. 0^m375; L. 0^m257.
Musée du Louvre. (N° 9130 de l'inventaire de MM. Pierre Marcel et Guiffrey, t. IX.)

Ce dessin ne ressemble point au tableau de ce sujet, n° 31, qui comportait deux figures et était en largeur. Peut-être s'agit-il d'une première pensée pour « L'architecture », n° 11.

310-311. **Deux sujets de l'Histoire romaine.**

A la plume et au bistre.
H. 5 pouces; L. 6 pouces (chacun ou ensemble ?).
Vente M..., 19 novembre 1783, n° 151.
Voir les tableaux n°s 34, 36, 39.

312. **Histoire romaine (Sujet de l').**

A la sanguine et estompe.
Vente Hauregard, 4-7 avril 1864, n° 114.

313. **Joseph vendu par ses frères.**

Sujet en travers feuille.

Au bistre, rehaussé de blanc.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 60.

314. **Le Magnificat.**

Douze figures.

Feuille. Sujet en hauteur.
H. 18 pouces; L. 15 pouces. (H. 0^m45; L. 0^m40).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 54.

315. **Martyre de saint Étienne.**

Plume, encre de Chine, relevée de blanc.
2e vente Steenhaut, 29-30 juin, 1er juillet 1859, n° 81.
Voir les tableaux n°s 17, 18, 19, 20.

316. **Mort de Cléopâtre.**

Six figures.

Au crayon rouge et lavé.

H. 28 pouces; L. 33 pouces (0^m75; 0^m85).
Collection Regnault de Laland.
Vente Villenave, 1er décembre 1842, n° 631.

317. **Présentation au temple.**

Plus de vingt figures.
Au bistre.
H. 12 pouces; L. 24 pouces (0^m32; 0^m64).
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 53.

318. **La reine de Saba.**

Plume et encre de Chine.
Vente Hauregard, 4-7 avril 1864, n° 113.

319. **Une prédication.**

Sépia.
Vente Gigoux, 20-23 mars 1882, n° 650.
Il faudrait rapprocher ce dessin d'une gravure avant la lettre (Cabinet des Estampes, E e 7) qui figure une prédication de saint Jean-Baptiste.

320. **Repos en Égypte.**

Bistre et sanguine.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 57.

321. **Un saint religieux en extase devant une gloire de chérubins.**

A l'encre de Chine, sur papier blanc.
Certainement un dessin du tableau « Saint Vincent martyr », n° 59.
Vente, 13 août 1803, n° 172.

322-331. **Dix petits sujets de Vierges, Saints, etc.**

Au bistre.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 62.

D'après les Maîtres.

332-334. **Calabrèse (Composition du) à Naples.**

Trois dessins réunis dans un même cadre et exécutés à la plume et à l'encre.
Vente, 4-5 mai 1843, n° 113.



N° 339. — PORTRAIT DU CABARETIER RAMPONEAU.
(Collection de M. Grunebaum-Ballin.)

335. **Caravage (Le Christ porté au tombeau, d'après le tableau du).**

Plume et bistre.
Vente Brun-Neergaard, 30 août 1814, n° 219.

336. **Ribera et Solimène.**

Deux compositions : une de Solimène et une de Ribera l'Espagnolet : *à Naples*, réunies en un seul dessin.
Plume et encre.
Vente, 4-5 mai 1843, n° 114.

337. **Salaert (Le Christ porté au tombeau, d'après le tableau de).**

Plume et bistre.
Vente Brun-Neergaard, 30 août 1814, n° 219.

338. **Solimène (Hérodiade, d'après un tableau de).**

Collection Gasc.
Vente Rouillard, 1er mars 1869, n° 139.

II. — Portraits et têtes.

a) Œuvres datées.

339. **Portrait du cabaretier Ramponeau.**

Un homme debout, vu de trois quarts à gauche, une main dans sa poche, l'autre pendante. Il est coiffé d'un tricorne et regarde en l'air.

Dessin à la sanguine.
Au dos du dessin, dans le coin à droite, en bas, signé : *Lépicié, Portrait de Ramponeau le cabaretier.*
Filigrane : D. et C.
H. 0m32 ; L. 0m22.
Collection Rodrigue.
Collection Grunebaum-Ballin.

Ramponeau le cabaretier avait vu tout Paris courir à son cabaret du « Tambour-Royal », à la Basse-Courtille, où l'on consommait à trois sous la pinte. Il essaya le théâtre, échoua piteusement et reprit son ancien métier. Il eut un procès retentissant en 1760 et mourut vers 1765.

Le dessin de Lépicié, vraisemblablement, a été fait au

moment de l'apogée de Ramponeau vers 1760. Lépicié avait alors vingt-cinq ans, et ce serait une des premières œuvres que nous possédions de ce peintre.

340-341. **Jeunes garçons dessinant.**

Études pour « Le petit dessinateur au noyau de cerise » (1769) ou pour « Le petit dessinateur » de 1772, n°s 69 et 77. (Portraits de Carle Vernet.)

Le dessinateur.

Jeune homme en pied, assis, dessinant.

Aux trois crayons.

Vente M. Mayor, 21 novembre 1859, n° 97.

Vente de la succession Mellinet, 7-8 mai 1894, n° 112. (Nantes.)

Jeune garçon dessinant.

Rehaussé.

Vente H. Fourau, 1er-2 mars 1869, n° 124. (Vendu 27 fr. à Busset.)

342. **Buste de Henri IV.**

Voir le tableau n° 75.

Dessiné par Lépicié et gravé par Moitte dans *Galerie Françoise...*, par Restout, Paris, 1771; *Vie de Henri IV*, p. 1.

343. **Portrait d'Alexis Piron.**

La tête est de trois quarts, dirigée vers la droite.

H. 0^{m}119; L. 0^{m}076.

Dessin connu d'après la gravure de N. Le Mire, datée 1773. (*N.-B. Lépicié del.*)

Voir : *N. Le Mire et son œuvre*, par J. Hedou, 1875, n° 42.

344. **Portrait présumé du duc de Valois à l'âge de trois ans et demi.**

Tête d'enfant endormi.

Pour le tableau du Salon de 1775, n° 80.

Au crayon, rehaussé de blanc, sur papier gris.

Signé à droite.

H. 0^{m}12; L. 0^{m}145.

Vente Malherbe, 7 octobre 1883, n° 19. (« Tête d'enfant endormi. » Aux trois crayons.)

2e vente comtesse B..., 19-22 mai 1919, n° 16.

Il semble difficile d'admettre cette identification, étant donné l'âge de l'enfant représenté et le fait que le tableau du Salon est daté de 1773, année même de la naissance du petit duc de Valois.

345. **Portrait d'homme.**

En buste, dirigé à gauche, avec une perruque poudrée.

Au crayon noir et sanguine.

Au bas, on lit : *Lépicié amicus amicorum* (sic) *delineavit. Octobre 1782.*

Diamètre 0m125.

Vente Beurnonville, 16-19 février 1885, n° 363. (Vendu 122 fr. à Féral.)

b) Œuvres non datées.

346. **Portrait de Bertaud** (peut-être l'abbé Bertaud, pédagogue et inventeur d'une méthode de lecture sans épellation en 1744).

Vieillard coiffé d'un bonnet; il tient son instrument d'une main et de l'autre appuie son archet sur un cahier de musique.

Dessin au crayon rouge.

Ovale. Diamètre 0m28.

Vente Norblin, 30 janvier 1863, n° 30. (Vendu 35 fr.)

Voir le tableau n° 92.

347. **Portrait de Chardin.**

Vu en buste, de profil à droite. Il porte une espèce de turban.

Lavis rehaussé de sanguine.

Dans la partie supérieure est écrit : *Portrait de M. Chardin, peintre.* Dans la partie inférieure : *Lépicié Inv.*

H. 0m22; L. 0m17.

Vente Laperlier, 11-13 avril 1867, n° 65.

Exposition des Portraits nationaux au palais du Trocadéro en 1878, n° 603.

COLLECTION D'ALEXANDRE DUMAS.

348. **Tête d'enfant.**

Au crayon noir, rehaussé de blanc.

Vente de dessins anciens, 10-11 mars 1882, n° 301.

349. **Portrait d'un jeune enfant.**

Au crayon noir et lavis d'encre de Chine, rehaussé de blanc.
Vente, 30 janvier 1888, n° 79.

350. **Tête d'enfant coiffé d'un bonnet.**

A la pierre d'Italie.
Vente d'amateur, 6 juin 1890, n° 83.
Voir le n° 374.

351. **Tête d'enfant de profil à gauche.**

Sanguine.
Vente de la collection X. de Paris, 18-19 mars 1889, n° 333.

352. **Portrait de jeune enfant.**

Mine de plomb.
H. $0^{m}175$; L. $0^{m}138$.
Vente, 13 décembre 1897, n° 199.
Vente, 16-17 mai 1898, n° 176.

353. **Buste de jeune femme.**

La tête couverte d'un foulard.

Aux trois crayons.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 391.

353 *bis*. **Tête de femme.**

De trois quarts à gauche, entourée d'un voile.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris.
Signé, en bas à droite, à la plume.
H. $0^{m}277$; L. $0^{m}212$.
Musée du Louvre. (N° 9128 de l'inventaire de MM. Pierre Marcel et Guiffrey, t. IX.)
A comparer avec les nos 353 et 360.

354. **Tête de jeune femme.**

Aux crayons de couleur.
H. $0^{m}27$; L. $0^{m}23$.
Vente, 2 mai 1902, n° 64.

355. **Tête de femme.**

A la pierre noire et à la sanguine.
H. $0^{m}24$; L. $0^{m}16$.
Vente, 27-28 novembre 1907, n° 80. (Vendu 32 fr. à M. Chéron, 19, quai Conti.)

356. **Tête de femme.**

Au crayon noir, avec rehauts de craie.
Signé.
Vente, 27 novembre 1909, n° 127.

357. **Buste de femme.**

Au crayon noir.
H. $0^{m}12$; L. $0^{m}10$.
Vente M.-L. Decloux, 29-30 novembre 1920, n° 94.

358. **Deux têtes de femmes.**

Au crayon noir et à la sanguine.
H. $0^{m}08$; L. $0^{m}07$.
Vente M.-L. Decloux, 29-30 novembre 1920, n° 95.

359. **Buste d'une vieille femme.**

Aux crayons noir et blanc.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 394.

360. **Buste de jeune fille.**

Vue presque de face. Sur la tête, une espèce de voile.

Aux trois crayons.
H. 12 pouces 6 lignes; L. 9 pouces ($0^{m}33$; $0^{m}34$).
Vente Vassal de Saint-Hubert, 1783, n° 174.

361. **Buste de jeune fille.**

Aux trois crayons, sur papier gris.
H. 10 pouces; L. 8 pouces ($0^{m}26$; $0^{m}22$).
Vente, 29 mars 1779, n° 206.
Vente Vassal de Saint-Hubert, 1783, n° 176.

362. **Tête de jeune fille.**

Coiffée d'un chapeau de paille.

Crayon noir et estompe, rehaussé de pastel.
H. $0^{m}35$; L. $0^{m}29$.
Vente M. L., 6 décembre 1901, n° 67. (Racheté 25 fr.)
Vente, 2 mai 1902, n° 63.

363. **Portrait de jeune fille.**

En buste.

Sanguine et crayon noir, rehaussé de blanc.
H. $0^{m}19$; L. $0^{m}16$.
Vente, 26-27 mai 1879, n° 101.

364. **Portrait de jeune fille.**

En buste, vue de face, les coudes appuyés sur un coussin posé sur un balcon.

Au crayon noir.
H. $0^{m}25$; L. $0^{m}19$.
Vente J. de la Béraudière, 16-17 avril 1883, n° 172.

365. **Portrait de jeune fille.**

A la pierre noire.
Vente de Vignères, 30-31 mars 1885, n° 378.

366. **Portrait d'une jeune fille.**

Elle est représentée en buste, dirigée à gauche, avec fichu sur la tête et fleurs au corsage.

Aux trois crayons.
H. $0^{m}59$; L. $0^{m}26$.
Vente Richard Léon, 3 avril 1886, n° 85. (Vendu 350 fr.)

367. **Jeune fille.**

Vente Marcille, 4 mars 1857, n° 261.
A comparer avec un portrait de jeune garçon (d'après Lépicié).
Pastel, de forme ovale. H. $0^{m}53$; L. $0^{m}43$.
Vente Magne de Marseille, 25 janvier 1902, n° 27.

368. **Tête de jeune fille.**

A la sanguine, rehaussé de craie, sur papier gris.
H. $0^{m}30$; L. $0^{m}25$.
Vente, 20 mars 1899, n° 52.

369. **Portrait de jeune fille.**

Sanguine.
Exposition de l'Enfance (Petit-Palais), 1901, n° 142.
Collection de la baronne James de Rothschild.

370. **La petite fille en bonnet.**

Vue à mi-corps, de trois quarts à gauche, les cheveux couverts d'un bonnet, serré sur la tête par un ruban froncé. Elle porte un corsage ouvert sur la poitrine et une ruche autour du cou.

Crayon noir, rehaussé de blanc et sanguine.
H. $0^{m}195$; L. $0^{m}165$.

Vente X..., 18-19 mars 1889, n° 334. (« Tête d'enfant coiffé d'un bonnet. » Au crayon noir.)

Exposition de l'Enfance (Petit-Palais), 1901, n° 138.

Vente A. Beurdeley, 13-15 mars 1905, n° 137. (Non vendu.)

6ᵉ vente A. Beurdeley, 8-10 juin 1920, n° 221.

371. **Portrait de fillette.**

Vue en buste, presque de face, le visage tourné vers la droite. Les yeux sont attentifs et la physionomie exprime un imperceptible sourire. Elle est appuyée sur une table, les deux mains croisées.

A la pierre noire et à la sanguine.

Signé, en bas à gauche, à la plume.

H. 0m20; L. 0m175.

Marque de collection en bas à droite.

Vente Lebeuf de Montgermont, 16-19 juin 1919, n° 246.

372. **Portrait de fillette.**

La tête de face, le regard vers la droite; coiffée d'un fichu noué au-dessous du menton.

Sanguine.

H. 0m35; L. 0m25.

Vente Dubois, 7 mars 1901, n° 23. (Vendu 780 fr.)

373. **Tête de fillette.**

Aux crayons noir et blanc, légèrement rehaussés de sanguine.

H. 0m37; L. 0m31.

Vente comte C., 17 décembre 1900, n° 30. (Vendu 75 fr. à Malherbe, 34, rue Pigalle.)

374. **Tête de petite fille au bonnet.**

Vue de face, coiffée d'un bonnet; un crucifix au cou.

A la sanguine.

H. et L. 0m15.

Vente G. et T., 31 janvier-1er février 1898, n° 122.

375. **Portrait de jeune garçon.**

En buste, la tête de profil.

A la mine de plomb, de forme ronde.

Vente feu Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 131. (Vendu 70 fr.)

Probablement le même que le « Portrait de jeune garçon »,

de profil à droite, au crayon et au lavis, forme ronde. Vente X., 29 janvier 1918, n° 29. (Attribué à Lépicié.)

376. **Tête de jeune garçon.**

Sanguine.
Vente, 13 décembre 1897, n° 200.

377. **Jeune garçon de la famille Delafosse (Portrait de).**

Vu presque de face, la tête souriante, un peu baissée et regardant vers la gauche. Il tient sous le bras gauche un étui et un carton sur la couverture duquel on voit une caricature d'un soldat et les mots La Fosse. Sa main droite est cachée dans sa jaquette bleue. Le fond est gris.

Pastel.
H. 0m49; L. 0m38.
Daterait environ de 1770.
Collection de la famille Delafosse.
COLLECTION GEORGES WILDENSTEIN, 1923.
L'enfant représenté ne peut être ni le graveur J.-B. Delafosse, élève de Fessard (1721-1775), ni J. Charles, l'architecte (1734-1789). Il s'agit probablement d'un enfant du graveur ou de l'architecte, qui avait été élève de Lépicié.

378-379. **Deux têtes de jeunes hommes.**

Vues de profil.

Au pastel, très terminées.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 64.

380. **Tête d'homme.**

Regardant à droite, coiffé d'un chapeau à larges bords.

Sanguine.
H. 0m34; L. 0m29.
MUSÉE DE GRENOBLE. Catalogue, 1901. (Acheté à Paris, en 1799, par Gay, le conservateur du Musée, au moyen de 4,000 fr. souscrits par les habitants de Grenoble.)
Cf. *Notice des tableaux...*, par Gay, 1809; *Richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, t. VI, p. 102.

381. **Tête de jeune homme portant un tricorne.**

Vu presque de face, la tête tournée légèrement vers la gauche.

Collé sur la même feuille que deux autres dessins.



N° 380. — Tête de jeune homme.
(Musée de Grenoble.)

Crayon noir, rehaussé de sanguine.
Signé en bas à droite.
H. $0^{m}10$; L. $0^{m}23$.
MUSÉE DU HAVRE, n° 52. (Catalogue de 1887. Acquis en 1878.)
Voir les nos 398 et 441.

381 *bis*. **Tête d'homme.**

Presque de profil à droite, l'air douloureux.

Trois crayons.
Signé, en bas à droite, à la plume. Marque F. R.
H. $0^{m}28$; L. $0^{m}212$.
MUSÉE DU LOUVRE. (N° 9125 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.)

381 *ter*. **Tête d'homme.**

De trois quarts à gauche, regardant en l'air.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris.
Signé, en bas à droite, à la plume : *Lépicié.*
H. $0^{m}158$; L. $0^{m}124$.
MUSÉE DU LOUVRE. (N° 9126 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.)

382. **Tête de jeune homme.**

Il est vu de face, les yeux baissés.

Aux crayons noir et blanc, sur papier gris brun.
Signé en bas à gauche. Marque F. R.
H. $0^{m}335$; L. $0^{m}261$.
MUSÉE DU LOUVRE. (Acquisition de M. Defer, le 14 novembre 1844, au prix de 10 fr.)
Reiset, *Notice des dessins*, 1869, n° 983, et n° 9124 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.

383. **Tête de jeune homme.**

Buste de face et penché en avant, la tête nue.

Étude au crayon noir, rehaussé de pastel.
Signé.
H. $0^{m}29$; L. $0^{m}24$.
Vente Denesle, 30 mars 1860, n° 15. (Vendu 33 fr. à Fould.)

384. **Portrait d'homme à une table, écrivant.**

Au crayon noir.
Vente, 7-8 mai 1888, n° 154.

385. **Tête de jeune homme.**

De profil.

Aux trois crayons.
Signé : *Lépicié.*
Vente X., de Paris, 18-19 mars 1889, n° 335. (Vendu 5 fr. à Calonne.)

386. **Buste de jeune homme.**

Aux trois crayons.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 390. (Vendu 12 fr. à Michel.)

387. **Portrait d'homme assis.**

Vu de face.

Aux crayons noir et blanc.
Vente, 7-8 mai 1888, n° 155.

Peut-être le même que le « Jeune homme assis; pierre noire et crayon blanc, sur papier brun. H. $0^{m}31$; L. $0^{m}26$ ». Vente Lechevalier-Chevignard, 30 avril 1902, n° 67. Vente, 14 décembre 1903, n° 56.

388-389. **Deux têtes d'hommes.**

Aux trois crayons.
Vente Malherbe, 7 octobre 1883, n° 20. (Valenciennes.)

390. **Deux têtes d'hommes.**

Au crayon noir.
H. $0^{m}07$; L. $0^{m}05$.
Vente M.-L. Decloux, 29-30 novembre 1920, n° 94.

391. **Deux têtes d'hommes.**

Au crayon noir et à la sanguine.
H. $0^{m}11$; L. $0^{m}08$.
Vente M.-L. Decloux, 29-30 novembre 1920, n° 95.

392. **Portrait de Mlle Sophie Leroux.**

En buste, de profil à gauche, la tête couverte d'un bonnet garni de brides noires.

Aux trois crayons.
H. $0^{m}22$; L. $0^{m}15$.
Vente J. de la Béraudière, 16-17 avril 1883, n° 173. (Vendu 35 fr.)

Vente Lefebvre-Bougon d'Amiens, 1er-2 avril 1895, n° 93. (Vendu 180 fr.)
Vente A. L., 15-16 avril 1897, n° 285.

393. **Portrait d'un vieux paysan.**

Au crayon noir et à l'estompe.
Vente marquis de F..., 18-20 avril 1876, n° 54.

394. **Portrait d'un paysan.**

En buste, tourné à droite, coiffé d'un chapeau à bords relevés.

Signé.
Aux trois crayons.
H. 0m21; L. 0m16.
Vente, 3 avril 1886, n° 83.

395. **Tête de jeune paysanne.**

Vue de trois quarts.

Contre-épreuve à la sanguine.
Vente Desperet, 7-10 juin 1865, n° 433. (Vendu 1 fr. 25.)

396. **Portrait du chirurgien Pienedon.**

Aux crayons noir et blanc.
Vente, 7-8 mai 1888, n° 153.

397. **Tête d'un vieillard à grand chapeau, fumant sa pipe.**

Vu de profil.

A la sanguine.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 48.

398. **Vieillard coiffé d'un tricorne.**

La tête inclinée en arrière.

Signé, en bas à droite : *Lépicié.*
Collé sur la même feuille que deux autres dessins.
Crayon noir, rehaussé de sanguine.
H. 0m23; L. 0m10.
Musée du Havre, n° 52. (Catalogue de 1887.)
Voir aux nos 381 et 441.

399-400. **Deux villageois vus en buste et coiffés de chapeaux à larges bords.**

Deux pendants.

Signés.
Sanguine et crayon noir.
Forme ronde. Diam. 0m12.
Vente, 1er mars 1877, n° 126.

Appendice.

Les dessins suivants ont passé en vente avec des indications trop vagues pour qu'on puisse les insérer dans le Catalogue de l'œuvre de Lépicié :

Six petites têtes de différents caractères. Sur trois feuilles. Pierre noire. Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 67. — *Quatre têtes d'hommes et de femmes.* Au pastel. Même vente, n° 63. — *Sept têtes d'hommes et de femmes.* Même vente, n° 68. — Six feuilles contenant *Onze petites têtes d'hommes et de femmes.* Même vente, n° 78. — *Différentes belles têtes de vieillards et de femmes.* Au pastel. Même vente, n° 50. — *Deux portraits.* Au crayon noir, rehaussé de blanc, 2e vente Steenhaut, 29-30 juin-1er juillet 1859, n° 182. — *Tête de jeune garçon.* Vente, 15 mars 1861, n° 49. — *Tête de jeune garçon.* Vente E. Tondu, 24-26 avril 1865, n° 222. — *Têtes, costumes.* Quatre planches crayons rouge et noir. Vente Charles Le Blanc, 3-6 décembre 1866, n° 425. — *Tête d'étude.* Vente comte de Faucigny, 11-13 avril 1867, n° 141. — *Portraits et études.* Quatre dessins au crayon noir et sanguine. Vente, 10-11 mars 1882, n° 302. — *Portrait d'enfant.* Aux trois crayons. Vente, 4 mai 1883, n° 51. (Attribué à Lépicié.) — *Études de têtes d'hommes, de femmes et d'enfants.* Huit dessins au crayon noir et à la sanguine. Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 395. — *Tête de paysan.* Vente, 8 avril 1861, n° 28. — *Tête de vieillard.* Vente, 21 novembre 1862, n° 31.

III. — Genre.

a) Œuvres datées.

401. **Repos de soldats.**

Un groupe de cinq soldats debout et assis dans un fond de paysage.

Au bistre.
Salon de 1769, n° 130. (Esquisse lavée.)
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 47.

402. **Paysage.**

Mêlé de montagnes et orné de figures de soldats.

Dans le style de S. Rosa.
Pierre noire, sur papier blanc.
Probablement contemporain du n° précédent.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 55.

403. **Étude pour la « Bonne Mère »** (1774) (ci-dessus, n° 171) : **Nourrice.**

Elle tient sur elle son enfant dans une manne.

Aux trois crayons, sur papier gris.
H. 13 pouces; L. 10 pouces 6 lignes ($0^{m}35$; $0^{m}28$).
Pendant au « Vieillard assis tenant son chapeau » (ci-dessous, n° 419).
Vente, 29 mars 1779, n° 205.

404. **Même sujet.**

Aux trois crayons, sur papier gris.
H. 10 pouces; L. 8 pouces ($0^{m}27$; $0^{m}22$).
Pendant au « Vieillard assis tenant son chapeau » (ci-dessous, n° 418 *bis*).
Vente Vassal de Saint-Hubert, 1783, n° 173.

405. **Étude pour « L'éducation commencée »** (ci-dessus, n° 177) : **Femme faisant lire une petite fille** (1774).

Il faut remarquer que la petite fille porte ici un bonnet, comme dans le grand dessin du Musée d'Orléans, n° 408, tandis que dans le tableau du Musée Wallace, elle a la tête nue.

Aux crayons noir et blanc, sur papier marron.
Collection Albertina a Vienne.
(*Dessins de l'Albertina*, par Schönbrunner et Meder, t. III, n° 329.)

406. **Étude pour « La douane »** (ci-dessus, n° 182) : **Intérieur d'une douane** (1775).

Coloré à la détrempe.
H. 2 pieds; L. 3 pieds ($0^{m}64$; $0^{m}96$).
Pendant à « Une halle », n° 421.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 46.

407. **Étude pour la douane.**

Quatorze figures, dont quatre du groupe central, trois hommes qui ouvrent des caisses, et trois du groupe gauche figurant un homme et deux femmes assises.

A la plume et à l'aquarelle, sur papier blanc.
H. $0^{m}23$; L. $0^{m}30$.
Vente, 9 mai 1903, n° 115.
COLLECTION J. DUBOIS.

408. **Étude pour « L'atelier du menuisier »** (ci-dessus, n° 178).

Signé à gauche.
A l'encre de Chine et à la sépia, sur papier blanc.
H. $0^{m}23$; L. $0^{m}28$.
MUSÉE D'ORLÉANS. (Don de la fille du comte de Bizemont, Mme de Condé, suivant les renseignements du conservateur du Musée.)
Reproduit dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1910, p. 27.

409. **Étude pour « La réponse désirée »** (ci-dessus, n° 183) : **La demande en mariage.**

Signé à gauche. A droite, marque de la collection : F. R.
Plume et sépia.
H. $0^{m}23$; L. $0^{m}28$.
Vente Yvon, 27-28 janvier 1881, n° 84. (Vendu 350 fr.)
Vente, 19 mars 1890, n° 57. (Vendu à Audoin.)
Vente de la collection G. M..., 18 mai 1898, n° 21. (Vendu 680 fr. au marquis de Biencourt.)

410. **Id. : La promesse de mariage.**

Signé.
Aquarelle.
Vente Bruzard, 24 avril 1839, n° 164.

411. **Id. : La demande en mariage.**

Scène de quatre figures dans un intérieur.
Au crayon.
Vente, 23 mars 1893, n° 130. (Vendu 520 fr. à Lacroix.)

412. **Id. : La demande en mariage.**

Trois figures, probablement la mère, la fiancée et le fiancé.
Au crayon.

Vente E. Tondu, 24-26 avril 1865, n° 221. (Vendu 105 fr. au baron Clary.)

413. **Id. : Les fiancés.**

Encre de Chine.
Vente P. Mantz, 10 mai 1895, n° 142. (Vendu 105 fr. à Fould.)

414. **Id. : Tête du père.**

Vu en buste, de trois quarts à droite, coiffé d'un tricorne.

Signé dans le coin, en bas, à droite. A droite, marque : F. R.
Au crayon noir, rehaussé de sanguine et de craie.
H. 0m22; L. 0m16 1/2.
Vente Léon Richard, 3 avril 1886, n° 83. (Vendu 320 fr.)
COLLECTION G. DELIGAND.

415. **Id. : Tête de la mère.**

Vue de face, la tête levée.

On dit que c'est la mère de Tardieu le graveur qui a servi de modèle.
Signé.
Aux trois crayons, sur papier gris.
H. 0m198; L. 0m162. Marque, en bas à droite : F.
(Acquisition de M. Defer, 14 novembre 1844.)
MUSÉE DU LOUVRE, n° 984. (Catalogue de 1869 par Reiset et n° 9123 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.)

416. **Id. : Étude d'une figure de femme assise : la mère.**

Signé.
Crayon noir, estompé, rehaussé de blanc et de sanguine, sur papier marron.
H. 0m362; L. 0m247. Marque, au coin de droite en bas : F. R.
Vente P. Lefort, 28 janvier 1869, n° 254. (Vendu 34 fr.)
MUSÉE DU LOUVRE.
Don de M. Roger Galichon, octobre 1918.

417. **Id. : Étude de la figure du fiancé.**

Assis sur un tabouret, de profil vers la droite, ses mains reposant, non pas sur les genoux de la mère, comme dans le tableau, mais sur ce qui paraît être une table couverte d'une draperie.

Au crayon noir, rehaussé de blanc et de sanguine, sur papier marron.

H. 0^m39; L. 0^m29.

Vente, 17 février 1922, n° 19. (Vendu 800 fr. à Beaulieu.)

418. **Étude pour « Le repos »** (ci-dessus, n° 189) : **Le repos** (1777).

Probablement une étude d'ensemble à la plume.

Vente, 30 mars 1875, Amsterdam, n° 60.

418 *bis*. **Id. : Le vieillard.**

Signé en bas à droite.

Au crayon noir, rehaussé de sanguine.

H. 0^m27 1/2; L. 0^m25.

Pendant à « La Savoyarde », n° 404.

Vente Vassal de Saint-Hubert, 1783, n° 173. (Aux trois crayons, sur papier gris. H. 10 pouces; L. 8 pouces (0^m27; 0^m22.)

COLLECTION DAVID WEILL.

419. **Id. : Le vieillard.**

Assis, tenant son chapeau sur ses genoux.

Peut-être aussi un dessin pour « Le voyageur de campagne », du Salon de 1778.

Aux trois crayons, sur papier gris.

H. 13 pouces; L. 10 pouces 6 lignes (0^m35; 0^m28).

Pendant à « La Savoyarde », n° 403.

Vente, 29 mars 1779, n° 205.

420. **Id. : L'enfant endormi.**

Signé en bas à droite.

Au crayon noir, rehaussé de sanguine.

H. 0^m39; L. 0^m30.

Vente, 30 janvier 1888, n° 80. (« Jeune garçon couché, dormant. » Au crayon noir, rehaussé de blanc.)

COLLECTION DAVID WEILL.

421. **Étude pour « La halle »** (ci-dessus, n° 191) : **Une halle.**

« Superbe composition remplie d'une grande quantité de personnages. »

Coloré à la détrempe.

H. 2 pieds; L. 3 pieds (0^m64; 0^m97).

Pendant à « Une douane », n° 406.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 46.

422. **Id. : Un marché.**

Dessin lavé à l'encre de Chine.
Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 316. (Vendu 6 fr.)

423. **Id. : Marchande, la hotte sur le dos.**

Étude pour une des deux femmes du dernier groupe à gauche.
Signée en bas à droite. Marque de la collection : F. R.
Aquarelle colorée au bistre et à la sépia.
Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 317. (« Femme portant une hotte. » Lavé au bistre.)
MUSÉE DU HAVRE, n° 51. (Acquis en 1878.)

424. **Id. : Marchande.**

Vue de face, relevant un pan de son tablier.
Étude pour une des deux femmes du dernier groupe à gauche.
Signé à droite en bas. Marque de la collection : F. R.
Mine de plomb.
H. 0m23; L. 0m15.
Vente, 17 février 1922, n° 12. (Vendu 300 fr.)

425. **Id. : Marchand.**

Vu de dos, coiffé d'un grand chapeau, debout, à gauche, sous le portique. Il remplit de légumes, avec la main droite, le tablier d'une jeune fille et porte sur le bras gauche un panier.
Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R.
Au crayon noir, rehaussé de sanguine.
H. 0m29; L. 0m18.
Voir, plus bas, la contre-épreuve de ce dessin.
MUSÉE DU HAVRE, n° 47.

426. **Id. : Marchand.**

Réplique du n° précédent.
Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R. (au coin de droite en bas).
Lavis de bistre.
H. 0m28; L. 0m18.
Vente, 17 février 1922, n° 17. (Vendu 1,150 fr. à Kiepper.)

427. **Id. : Marchand vu de dos, jeune homme vu de profil, marchande assise vue de trois quarts à droite.**

A droite, marque de la collection : F. R.

Trois contre-épreuves sur la même feuille.

H. 0m42; L. 0m30.

Collection S. Mayer.

Le « Marchand vu de dos » est la contre-épreuve des deux nos précédents.

428. **Id. : Jeune fille relevant son tablier.**

Vue de trois quarts à gauche.

Étude pour la jeune fille dont le marchand remplit le tablier (nos précédents).

Signé. Marque de la collection du comte de Bizemont.

Sépia.

A comparer avec les nos suivants.

Musée d'Orléans.

429. **Id. : Jeune fille relevant son tablier.**

Debout, coiffée d'une cornette, elle tient son tablier relevé.

Probablement une autre étude de la figure précédente.

Signé en bas à gauche.

A la sanguine et à la pierre d'Italie.

Voir le n° précédent et la contre-épreuve n° suivant.

Vente M.-F. V., 16-18 mai 1859, n° 144.

430. **Jeune fille relevant son tablier, petit Savoyard** (du groupe gauche), **vieille marchande.**

Trois contre-épreuves sur la même feuille.

Marque de la collection : F. R.

H. 0m23 1/2; L. 0m32 1/2.

A comparer avec les nos précédents.

Collection S. Mayer.

La « Jeune fille relevant son tablier » est plus que probablement la contre-épreuve du dessin du n° précédent.

431-432. **Id. : Un petit Savoyard. — Une paysanne vue de dos.**

Deux dessins sur le même bristol. Pierre d'Italie et sanguine.



N° 428. — Dessin pour la halle.
(Musée d'Orléans.)



N° 436. — Dessin pour la halle.
(Ancienne collection Bureau.)

Vente Gigoux, 20-23 mars 1882, n° 649. (Vendu 33 fr. à Audoin.)

C'est probablement la contre-épreuve du « Petit Savoyard », n° 430.

433. **Id. : Harengère.**

Vue presque de dos, penchée sur un panier.

Première pensée de la femme dans le groupe central.

Signé en bas à droite. Dans le coin en bas à droite, marque : F. R.

Au crayon noir, rehaussé de sanguine.

H. $0^{m}26$ 1/2 ; L. $0^{m}20$.

Musée du Havre, n° 46. (Catalogue de 1887.)

434. **Id. : Une marchande de légumes.**

Vue de dos, assise.

Première pensée de la femme dans le groupe central.

Signée en bas à droite.

Aquarelle colorée au bistre.

H. $0^{m}21$; L. $0^{m}18$.

Musée du Havre, n° 49.

435. **Id. : Marchand debout coiffé d'un tricorne.**

Penché sur un panier; il est à moitié caché par une marchande.

Une contre-épreuve sur la même feuille que la « Marchande assise », n° 437.

Marque de la collection : F. R.

H. $0^{m}235$; L. $0^{m}35$.

Collection S. Mayer.

436. **Id. : Femme avec son enfant sur ses genoux.**

Marchande allaitant son enfant du groupe droit.

La mère ressemble tout à fait au tableau, mais n'allaite pas le bébé, et un léger voile a été ajouté sur le sein droit.

Signé.

Aux deux crayons.

Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 319.

Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 407.

Collection Bureau. (*Les maîtres du dessin*, par Roger Marx, 1902, t. III.)

437. **Id. : Marchande assise.**

Pour la figure voisine de la « Femme allaitant son enfant » du groupe droit.

Marque de la collection : F. R.

H. 0m23 1/2; L. 0m35.

Collection S. Mayer.

Contre-épreuve sur la même feuille que « Marchand, debout coiffé d'un tricorne », n° 435.

438. **Id. : Soldat faisant son marché.**

En petite tenue, coiffé d'un bonnet de police, la hotte sur le dos, il fait son marché. (C'est probablement un garde-française.)

Étude du soldat (dernière figure à droite) du groupe droit.

Signé en bas à droite.

Au crayon noir, rehaussé de sanguine.

Filigrane : D. et C. Blauw.

H. 0m27; L. 0m19.

Cabinet des Estampes. (*Dessins de l'École française :* B. 6 b. Réserve.)

439. **Id. : Jeune fille.**

Debout, coiffée d'une cornette, la tête tournée vers la droite. Elle tient son tablier des deux mains.

Étude pour la jeune fille du groupe de droite.

Signé en bas à droite.

Au crayon noir, relevé de sanguine.

H. 0m27; L. 6m175.

Vente Gaston Le Breton, 6-8 décembre 1921, n° 95.

440. **Id. : Cheval attelé.**

On ne voit du chariot que le timon.

Signé en bas à droite.

Aquarelle colorée au bistre.

H. 0m22; L. 0m30.

Musée du Havre, n° 43.

Les dix dessins de Lépicié que possède le Musée du Havre proviennent d'un achat fait par la ville en 1878 au prix de 300 fr.

441. **Id. : Jeune femme.**

Vue en buste, les yeux baissés. Elle porte une cornette.

Étude pour une jeune femme debout du groupe droit.

Collé sur la même feuille que deux autres dessins, nos 381-398.

Crayon noir, rehaussé de sanguine.

H. 0m10; L. 0m23.

Musée du Havre, n° 52.

442. **Id. : Marchande de café.**

Cette figure et les suivantes n'ont pu être identifiées avec certitude.

Vente Tardieu, 9 mai 1843, n° 130. (Vendu, avec un autre, 190 fr. à Lecoq).

443. **Id. : Marchande de choux.**

A la plume, lavé de bistre.

Vente Tourneur, 5-7 mai 1860, n° 244. (Vendu 2 fr. 50.)

444. **Id. : La marchande de fruits.**

Elle est assise sur des marches de pierre; au second plan, une femme vue de dos.

A l'encre de Chine.

H. 0m21; L. 0m31.

Vente Tardieu, 9 mai 1843, n° 130. (« Marchande de fruits » avec un autre, 190 fr.)

Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 320. (« Marchande de fruits assise. »)

Vente M.-H. P., 9 mai 1885, n° 78. (Vendu 30 fr. à Loup.)

445. **Id. : La marchande de légumes.**

Au crayon noir, avec rehauts de blanc.

H. 0m39; L. 0m26.

Exposition des Dessins de l'École moderne en février 1884, n° 454. (Collection Reboul.)

446. **Id. : La marchande de poissons.**

Assise sur une chaise de paille, tournée de trois quarts vers la gauche, devant ses baquets posés sur une table; elle porte un fichu sur la tête.

Signé à droite.

Au lavis d'encre de Chine.

H. 0m18; L. 0m15.

Vente Pujol de Toulouse, 7-8 mars 1864, n° 16. (« Marchande de poissons », 41 fr.)

Vente G. Mühlbacher, 15-18 mai 1899, n° 191. (Vendu 215 fr. à Paulme.)

Vente Gaston Le Breton, 6-8 décembre 1921, n° 96.

447-448. **Id. : Marchandes ambulantes.**

Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 320. (Deux dessins.)

449. **Id. : Marchande vue de dos.**

Légèrement de trois quarts à gauche, coiffée d'un bonnet, vêtue d'une pèlerine grise avec capuchon.

Signé en bas à droite.
Au crayon et à l'aquarelle.
H. 0m17; L. 0m10.
Bibliothèque des Arts décoratifs. (*Dessins. Costumes et accessoires. Europe.* 1er vol. : *France du XVIIIe siècle, Lépicié.*)

450. **Id. : Marchande.**

Étude semblable au n° précédent.
Signé à droite en bas.
Lavis de bistre.
H. 0m17; L. 0m12.
Vente, 17 février 1922, n° 15. (Vendu 1.125 fr. à Owen.)

451. **Id. : Marchande.**

Agée, vue de dos, la main droite levée.

Signé en bas à droite.
Mine de plomb.
H. 0m21; L. 0m13.
Vente, 17 février 1922, n° 18. (Vendu 250 fr.)

452. **Id. : Cliente.**

Debout, de profil à droite, coiffée d'un bonnet.

Probablement une étude pour une figure du fond.
Signé en bas à droite.
Lavis de bistre.
H. 0m23; L. 0m16.
Vente, 17 février 1922, n° 13. (Vendu 1.100 fr. à Kieffer.)

453. **Id. : Une vieille marchande.**

Elle tend la main pour recevoir de l'argent. Vue de profil à gauche.

Signé. Marque de la collection du comte de Bizemont.
A la sépia, sur papier blanc.
H. $0^{m}25$; L. $0^{m}15$.
MUSÉE D'ORLÉANS, n° 826.

454. **Id. : Une vieille marchande.**

Debout, vue de profil à gauche, le corps légèrement de trois quarts à droite. Elle tend la main droite comme pour recevoir de l'argent. Elle est coiffée d'un bonnet qui lui cache les oreilles. Un fichu blanc sur les épaules, un tablier à bavette, une jupe courte qui laisse apercevoir le bas des jambes.

Signé, à droite : *Lépicié.*
Sur papier bistre, au crayon noir, rehaussé de sanguine et de craie.
Dans le coin, en bas à droite : F. R. A gauche, 5523 au crayon.
H. $0^{m}36$; L. $0^{m}21$.
CABINET DES ESTAMPES, PARIS. (*Dessins de l'École française* : B. 6c. Réserve.)

455. **Id. : Deux marchandes, la hotte sur le dos.**

Probablement des études pour deux figures dans le fond.
Signé en bas à droite.
Aquarelle colorée au bistre et à la sépia.
H. $0^{m}30$; L. $0^{m}18$.
MUSÉE DU HAVRE, n° 50.

456. **Étude pour « Le jardinier de bonne humeur »** (1777) (ci-dessus, n° 193) : **La collation.**

Un homme, assis, prend un verre de vin sur une table, ayant entre ses jambes un enfant qui mange un morceau de pain.

Signé.
Au crayon noir, rehaussé de craie et de sanguine.
H. $0^{m}45$; L. $0^{m}38$.
Exposition des Maîtres anciens, mai-juin 1879, n° 611.
Vente des Goncourt, 15-17 février 1894, n° 171. (Vendu 135 fr. à Leblanc-Barbedienne.)

457. **Étude pour « Le jeu de la fossette »** (1781) (ci-dessus, n° 197) : **Écoliers jouant aux billes.**

Signé.
Aquarelle.
H. 0m25; L. 0m20.
Voir plus bas le pendant.
Vente, 26 novembre 1862, n° 46. (Vendu avec « Les joueurs de cartes ».)
Vente E. Arago, 8-9 février 1872, n° 182. (Vendu 370 fr. à Payé.)
Vente, 28 février-1er mars 1877, n° 125. (Vendu 255 fr. à Malinet.)

458. **Id. : Jeune garçon fouillant dans sa poche.**

Probablement une étude d'un des trois enfants du dessin précédent.
Signé.
Aquarelle colorée au bistre.
H. 0m19; L. 0m12 1/2.
Musée du Havre, n° 45.
Il est très probable que les deux dessins suivants furent faits pour ce même tableau et nous représentent les deux autres enfants.

459. **Id. : Enfant ou jeune garçon.**

Agenouillé à terre. Vu de face, le regard vers le sol. Attentif probablement à quelque jeu.

Signé en bas à droite.
Au crayon noir, légèrement rehaussé de sanguine.
H. 0m20; L. 0m16 (ou 0m22; 0m17).
Vente Lebeuf de Montgermont, 16-19 juin 1919, n° 247.
Vente, 17 février 1922, n° 14. (Vendu 1,525 fr.)
Collection David Weill.

460. **Id. : Jeune homme.**

Coiffé d'un bonnet. Vu presque de dos vers la droite. Agenouillé et penché vers la terre, il semble guetter une bille. A terre, à droite, un bâton.

Signé au centre et à gauche sur une pierre.
Lavis de bistre.
H. 0m18; L. 0m21.
Vente, 17 février 1922, n° 16. (Vendu 750 fr.)
Collection David Weill.

461. **Étude pour « Le jeu de cartes »** (1781) (ci-dessus, n° 198) : **Écoliers jouant aux cartes.**

Trois enfants assis sur de grosses pierres.

Signé à gauche.

Aquarelle.

H. 0m25; L. 0m20.

Vente, 26 novembre 1862, n° 46. (Vendu avec « Les joueurs de billes ».)

Vente E. Arago, 8-9 février 1872, n° 181. (Vendu 270 fr. à Féral.)

Collection David Weill.

462. **Id. : Jeune garçon assis jouant aux cartes.**

Étude de l'un des trois garçons du dessin précédent (probablement celui qui est vu presque de dos).

A la pierre noire et à la sanguine.

H. 0m23; L. 0m17.

Voir plus bas la contre-épreuve.

Vente duc de Feltre, 6-9 mai 1867, n° 148.

Vente E. Arago, 8-9 février 1872, n° 183. (Vendu 100 fr. à Dreyfus.)

463. **Id. : Jeune garçon assis jouant aux cartes.**

Contre-épreuve retouchée au lavis.

Vente Niel, 18-19 mars 1873, n° 25. (Vendu 90 fr.)

Vente baron R. Portalis, 14 mars 1887, n° 145. (Vendu 47 fr. à Mme Duval.)

464. **Id. : Enfant assis et regardant des cartes à jouer.**

Étude du garçon de droite, tête nue.

Signé en bas sur une pierre.

Aquarelle colorée au bistre.

H. 0m24; L. 0m17 1/2.

Musée du Havre, n° 44.

465. **Id. : Jeune garçon assis sur une pierre.**

Étude du garçon de gauche, portant un chapeau.

Signé en bas à gauche. A droite, marque de la collection : F. R.

Au crayon noir, rehaussé de sanguine, sur papier blanc.

H. 0m24; L. 0m20.

Musée du Havre, n° 48.

466. **Étude pour les « intérieurs de fermes »** (ci-dessus, nos 209-211) **: Cour de ferme.**

Au crayon noir.
H. 0m17; L. 0m28.
Vente M..., 27 février 1899, n° 52. (Vendu 27 fr. à Thoraillier.)

467. **Id. : Retour à la ferme.**

Différents animaux conduits par un paysan accompagné d'une femme.

Au bistre.
Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 56.

468. **Id. : Un intérieur de ferme.**

Dessin monté.
Vente Boyer de Fons-Colombe, 18 janvier 1790, n° 190.

469-470. **Id. : Cour de ferme. — Entrée d'un village.**

Deux dessins faisant pendants.
A la plume et lavé de sépia.
Vente, 3-4 avril 1890, n° 75. (Vendu 6 fr. 80 à Lebrun.)

471. **Id. : Cour de ferme.**

Plume, rehaussé.
Vente E. Tondu, 24-26 avril 1865, n° 220. (Vendu 43 fr.)

472. **Id. : Plusieurs études de différents animaux.**

Dessins en feuilles.
Datent des environs de 1783.
Vente Lépicié, 10 février 1785, nos 73-74.

b) Œuvres non datées.

473. **Les amours champêtres.**

Un jeune paysan et une jeune fille assis au pied d'un arbre gardent leur troupeau, que l'on aperçoit dans le fond. Le jeune homme montre du doigt à la jeune fille deux colombes qui se becquètent.

Au lavis de bistre, rehaussé de blanc.
H. 0m25; L. 0m22.
Vente J. de la Béraudière, 16-17 avril 1883, n° 170. (Vendu 165 fr.)

474. **Deux artistes.**

L'un dessine et l'autre semble regarder un modèle qu'on ne voit pas.

Pierre noire, sur papier blanc.
H. 0^m264; L. 0^m226.
« Collection de Mme de Pompadour. »
Vente Forest, 1er décembre 1860, n° 71.

475. **Jeune berger debout.**

Au crayon noir, rehaussé de blanc.
Vente, 30 janvier 1888, n° 82.

476. **Le château de cartes.**

Vente, 14 janvier 1880, n° 42. (Vendu 54 fr.)

477. **Combat.**

Un homme armé d'un bâton terrasse deux autres hommes à côté d'une fontaine. Femmes effrayées. Troupeaux. Fond de paysage.

A la plume, au crayon rouge et lavé.
H. 0^m37; L. 0^m54.
Vente M. Villenave, 1er décembre 1842, n° 630.

478. **La cuisinière.**

A la sanguine.
H. 0^m30; L. 0^m25.
Vente P. Lefort, 28 janvier 1869, n° 253.

479. **Famille réunie dans un souterrain.**

A la plume, lavé de sépia.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 393.

480. **Deux femmes.**

Assises sur un banc, dans un parc dont le feuillage est légèrement indiqué. La plus jeune des deux porte une coiffure très haute et semble coudre.

Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R. (coin droit).
Mine de plomb.
H. 0^m21; L. 0^m13.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 393.
Vente, 17 février 1922.

481. **Jeune femme assise.**

Vue de profil.

A la pierre noire.
Vente A. Marquet de Vasselot, 28-29 mai 1891, n° 181.

482. **Femme assise.**

Vue de dos.

Au crayon noir.
Vente Norblin, 16-17 mars 1860, n° 91.
Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 394. (« Jeune fille assise sur une chaise. » Vue de dos. Aux crayons noir et blanc.)

483. **Étude de femme assise.**

Vue de dos. A droite, une autre étude de jeune garçon, vu à mi-corps et de face.

Au crayon noir, avec quelques légers rehauts de blanc. Sur papier teinté en rouge.
H. $0^{m}258$; L. $0^{m}363$.
Vente G. Gigoux, 20-23 mars 1882, n° 649. (Pierre d'Italie et sanguine. Deux dessins sur le même bristol.)
Vente feu M.-L. G., 4-9 mars 1895, n° 99.

484. **Femme assise et étude de mains.**

Crayons noir et blanc.
Vente Niel, 18-19 mars 1873, n° 24.

485-486. **Étude de femmes assises.**

Deux pendants.
Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier rose.
Vente collection M. D., 10-12 mars 1884, n° 110.

487. **Femme assise.**

Au crayon noir et à la sanguine.
H. $0^{m}22$; L. $0^{m}14$.
Vente M. Decloux, 29-30 novembre 1920, n° 95.

488. **Femme couchée.**

A la pierre noire, rehaussé de blanc.
Vente Flury-Hérard, 13-15 mai 1861, n° 218. (Vendu 10 fr. à Chennevières.)

489. **Jeune femme couchée, trois autres femmes debout.**

Croquis à la sanguine et au crayon noir.
Vente Destailleur, 27-28 avril 1866, n° 108.

490-491. **Femme coupant du pain. — Vieille femme assise.**

Deux dessins montés sur une même feuille au crayon noir et au crayon rouge.
Vente baron Roger Portalis, 14 mars 1887, n° 143.

492. **Femme cousant.**

Assise dans un fauteuil, les cheveux relevés. Elle a les yeux baissés sur son ouvrage.

Pierre d'Italie, rehaussée de blanc, sur papier bleu.
H. 0m19; L. 0m16.
A gauche, le cachet de la collection J. Gigoux (1806-1894).
Peut-être un dessin pour les tableaux nos 163-164.
Vente, 7-8 mai 1888, n° 151. (« La brodeuse. » Aux crayons noir et blanc.)

493. **Jeune femme brodant.**

Assise de trois quarts à gauche, la tête de face, inclinée en avant, une broderie à la main.

Crayon noir et sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris.
H. 0m35; L. 0m25.
Collections Richardson et Mouriau.
MUSÉE DU LOUVRE. Collection His de la Salle, n° 302. (N° 9131 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.)

494. **Jeune femme debout.**

Le bras gauche appuyé.

Sanguine.
H. 0m28; L. 0m20.
Vente feu R. de Bailliencourt, dit Courcol, 18 décembre 1893, à Saint-Omer, n° 78.
Vente Charles André, 18-19 mai 1914, n° 74.

495. **Femme et enfant près du feu.**

Gouache.
Vente, 9 mai 1868, n° 187.
Vente feu Ch. Forget, 17-19 mars 1873, n° 386.

496. **Femmes lavant près d'un puits adossé à une maison.**

Plume sur papier blanc.
H. $0^{m}152$; L. $0^{m}215$.
Vente Forest, 1er décembre 1860, n° 72.

497. **Jeune femme lisant.**

Dessin rehaussé.
H. $0^{m}40$; L. $0^{m}28$.
Vente Marmontel, 11-14 mai 1868, n° 255.

498. **Étude de femme.**

Signé.
Crayon noir.
Vente, 13 décembre 1897, n° 201.

499. **Jeune femme** dite la **Jeune mère.**

Vue presque de profil à droite, un bébé à peine indiqué dans les bras.

Sanguine ou papier blanc.
Vente P. Decourcelle, 29-30 mai 1911, n° 124 (4.300 fr.).
Vente Marcel Zambaux, 21-22 novembre 1922 (reproduit dans le catalogue. Vendu 3.800 fr. à Kiepper).
Peut-être une étude pour la « Mère de la Halle », n° 436.

500. **Jeune femme assise sur une chaise.**

De trois quarts vers la droite, les yeux levés et regardant vers la droite. Elle porte une cornette et feuillette un portefeuille entr'ouvert sur une table à droite, la main droite appuyée sur les pages, tandis qu'elle s'accoude sur le bras gauche, la main gauche étant levée et appuyée sur la partie du portefeuille qui reste dans une position verticale.

Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R.
Au crayon noir, rehaussé de blanc et de sanguine, sur papier marron.
H. $0^{m}34$; L. $0^{m}25$.
Cette étude et les deux suivantes sont faites vraisemblablement pour une composition perdue ou non exécutée. A notre avis, les trois figures auraient été placées autour d'une table et en train de regarder des portefeuilles de la façon

suivante : à gauche, la jeune femme assise; au milieu, la jeune femme vue de dos, et à droite, la troisième debout.
Vente, 17 février 1922, n° 10. (Vendu 1.620 fr. à Félut.)

501. **Jeune femme vue de dos.**

La main droite appuyée sur un livre qui reste à son tour sur ce qui paraît être une espèce de table. Elle porte une jupe au volant plissé et une jaquette aux plis Watteau dans le dos.

Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R.
Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier marron.
H. $0^{m}36$; L. $0^{m}28$.
Voir le n° précédent.
Vente, 17 février 1922, n° 11. (Vendu 500 fr. à Félut.)

502. **Jeune femme en cornette.**

Debout, légèrement tournée vers la gauche où elle semble regarder quelque chose. Elle s'appuie la main droite sur ce qui paraît être une table basse ou un casier soutenant un portefeuille, tandis que, avec sa main gauche, elle relève le pan de son tablier.

C'est le même modèle que celui du n° 500.
Signé en bas à droite. Marque de la collection : F. R.
Au crayon noir, rehaussé de blanc et de sanguine.
H. $0^{m}43$; L. $0^{m}25$.
Voir les deux n^os^ précédents.
Vente, 17 février 1922, n° 8. (Vendu 1.700 fr. à Féral.)

503. **Jeune fille dévidant un écheveau de soie.**

Assise, de profil.

Mine de plomb.
Vente baron Roger Portalis, 14 mars 1887, n° 144. (Vendu 120 fr. à Honoré Fereire.)

504. **Jeune fille épluchant des carottes.**

Aux crayons noir et blanc, sur papier bleu.
Vente, 12 avril 1879, n° 107.
Vente, 11-12 juin 1880, n° 213. (« Ratisseuse de carottes. Crayon noir. Pages in-fol.)

505. **Jeune fille tenant un chou à la main.**

Probablement un dessin pour « La halle » (ci-dessus, n° 191.)

Vente cabinet D. J. *** de Bruges, 8 juin 1858, n° 35.

506. **Jeune fille tricotant.**

Aux trois crayons.

Vente collection docteur S., 3 avril 1882, n° 136.

507. **Une petite fille.**

En costume du temps, assise sur un banc de pierre dans un jardin.

2e vente Carrier, 6 avril 1868.

507 *bis*. **Petite fille cousant. « La petite couturière. »**

Assise de profil à droite, elle tient en ses mains une étoffe chiffonnée qu'elle est en train de coudre. Elle est coiffée d'un bonnet blanc ruché sur les tempes. Au fond, une draperie.

Au lavis de sépia, sur papier vergé blanc, avec quelques rehauts de couleur.

H. $0^{m}17$; L. $0^{m}10$.

Vente Jean Dollfus, 20-21 mai 1912, n° 106. (Vendu 3.100 fr. à Boucheron.)

D'après la reproduction qu'en donne le catalogue de vente, ce dessin nous semble très douteux.

508. **Une vieille femme assise.**

Vue de face; elle mange dans une casserole qu'elle tient sur ses genoux.

Lavé de bistre.

H. 15 pouces; L. 9 pouces ($0^{m}40$; $0^{m}24$).

Vente Paignon-Dijonval, 1810, n° 3703.

509. **Étude de vieille femme.**

Crayon noir, sanguine et blanc.

Vente, 14 décembre 1891, n° 90.

510. **Le galant militaire.**

Peut-être une étude pour le soldat, près de la femme nourrissant son enfant, dans le groupe droit de « La halle » (ci-dessus, n° 191).

Aux crayons noir et blanc, sur papier bleu.
Vente, 7-8 mai 1888, n° 152.

511-512. **Deux jeunes garçons.**

Deux études au bistre.
Chacune H. 8 pouces 1/2; L. 7 pouces 1/4 (0m22; 0m19).
Vente M., 21 novembre 1785, n° 101.
Peut-être les mêmes que les « Deux jeunes paysans » de la vente du 12 avril 1879 (au lavis de bistre), n° 103, et de la vente de 1880, n° 540.

513. **Jeune garçon.**

Crayon.
H. 0m28; L. 0m19.
Vente Marmontel, 25-26 janvier 1883, n° 169. (Vendu 180 fr. à May.)

514. **Jeune garçon agenouillé sur une chaise.**

Au crayon noir, rehaussé de blanc.
Vente, 10-11 mars 1882, n° 300.

515. **Jeune garçon appuyé sur un mur.**

Au crayon noir, rehaussé de blanc.
Vente, 30 janvier 1888, n° 81.

516. **Jeune garçon assis.**

Vu de face.

Aux crayons noir et blanc, sur papier bleu.
Vente, 3-4 avril 1890, n° 74.

517. **Jeune garçon assis.**

Deux crayons lavés.
Vente Malherbe, 7 octobre 1883, Valenciennes, n° 18.

518. **Jeune garçon assis.**

A la sanguine, rehaussé de blanc.
Étude mise au carreau.
H. 0m46; L. 0m33.
Vente Georges Boin, 17-18 décembre 1918, n° 21.
(Ce dessin n'est qu'attribué à Lépicié.)

519. **Étude de jeune garçon.**

En pied.

Crayon noir et blanc.
Vente Delestre, 25 novembre 1871, n° 221.

520. **Petit garçon jouant au bilboquet.**

Au crayon rouge.
Vente Ch. Forget, 17-19 mars 1873, n° 387.

521. **Jeune garçon tenant un flageolet.**

Gouache.
Vente, 4-5 avril 1857.

522. **Jeune garçon et trois femmes.**

Sanguine et mine de plomb.
Vente Palla, 28-29 avril 1873, n° 269. (Vendu 10 fr.)

523. **Homme assis.**

Étude à la sanguine.
Vente Mayor, 21 novembre 1859, n° 98.
Vente M. Daigremont, 3-7 avril 1866, n° 277.

524. **Homme assis.**

Vêtu d'une redingote et coiffé d'un tricorne. Assis et accoudé près d'une table.

Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu.
Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 318. (Vendu 8 fr.)
Vente, 29 mars 1900, n° 68. (Vendu 9 fr.)

525. **Homme assis.**

Pierre noire.
Vente, 28 janvier 1901, n° 64.

526. **Homme jouant de la basse.**

Vente Norblin, 16-17 mars 1860, n° 90. (Vendu 76 fr.)

527. **Jeune homme tenant une flûte.**

Dessin rehaussé.
Vente H. Fourau, 1er-2 mars 1869, n° 125. (Vendu 12 fr. 50.)

528. **Intérieur d'une cuisine.**

On voit une femme s'occupant à coudre.

H. 6 pouces; L. 7 pouces 6 lignes ($0^{m}16$; $0^{m}19$).
Vente M. R., 12 janvier 1778.

529. **Les jeunes jardiniers.**

Au milieu, une jeune fille portant un panier et accompagnée d'un jeune garçon portant une hotte et une corbeille garnie de fleurs.

Au crayon noir, rehaussé de blanc.
H. $0^{m}29$; L. $0^{m}24$.
Vente J. de la Béraudière, 16-17 avril 1883, n° 17.

530-531. **Jeux d'enfants.**

Deux aquarelles, dont une signée.
Vente de la collection Bruzard, 24 avril 1839, n° 164.
Voir les n°s 457-465.

532. **Les joueurs de boules.**

Crayon et sépia.
Vente, 6 juin 1890, n° 82.

533. **Le maître d'école.**

Sépia.
H. $0^{m}17$; L. $0^{m}133$.
Vente Thomas B. Welch, 16 janvier 1875, n° 72.
Vente Teodor de Wyzewa, 21-23 février 1919, n° 161.
Voir le tableau n° 255.

534. **La ménagère.**

Elle est assise dans une cuisine, occupée à éplucher des légumes.

Signé à gauche.
Sépia.
H. $0^{m}15$; L. $0^{m}11$.
Vente comte Jacques de Bryas, 4-6 avril 1898, n° 106. (Vendu 430 fr. à Boin.)

535. **La mendiante.**

Représentée à mi-corps, presque de face, les cheveux en désordre, un fichu noué sur la poitrine, un tablier

pendant à la ceinture; elle tend la main et lève les yeux au ciel.

Signé en bas à droite.

Au crayon noir, rehaussé de blanc et de bleu.

H. 0^m26; L. 0^m19.

Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 320. (« Mendiante. »)

Vente Beurdeley, 13-15 mars 1905, n° 139. (Vendu 1.050 fr. à Salvator Meyer.)

536. **L'heureuse mère.**

A la plume, lavé de sépia.

2e vente marquis de Chennevières, 4-7 avril 1900, n° 307.

Voir le n° 449.

537. **Paysage en hauteur, avec figures et animaux.**

A la pierre noire.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 61.

D'autres études de « Paysages et animaux » dessinées d'après nature figuraient à la même vente sous le n° 82.

538. **Types de paysans.**

Aquarelle.

Vente, 24 février 1890, n° 117.

539. **Paysan debout.**

Lavé au bistre.

Vente E. Tondu, 10-13 mai 1865, n° 317.

540. **Deux jeunes paysans.**

Au bistre.

Pages in-fol.

Vente, 11-12 juin 1880, n° 213.

541. **Vieux paysan assis tenant un serpent.**

Au crayon noir.

Vente de la collection Rodrigue de Paris, 18-19 mars 1889, n° 332.

542. **Étude de jeune paysanne assise.**

Crayon noir et sanguine.

Vente Cambray, 28 novembre 1895, n° 392.

543. **Paysanne assise.**

Signé.
Sanguine et mine de plomb.
Vente, 12 mai 1897, n° 64. (Vendu 42 fr. à Mme S. Mayer.)

544. **Une paysanne se chauffant devant une cheminée.**

A la plume, lavé de sépia, sur papier teinté.
H. 0m17; L. 0m14.
Vente J. Boilley, mars 1869, n° 160. (Vendu 100 fr.)

545. **Petite paysanne debout.**

Mine de plomb.
H. 0m20; L. 0m14.
Vente baron de Schwiter, 20-21 avril 1883, n° 90. (Vendu 35 fr. à Lasquin.)

546. **Jeune paysanne debout.**

Représentée jusqu'aux genoux.
Aux trois crayons.
Vente Mailand, 4-19 avril 1881, n° 98. (Vendu 230 fr.)

547. **Jeune paysanne.**

Au bistre.
Vente, 14 décembre 1891, n° 90. (Vendu 133 fr. avec un autre dessin.)

548-549. **Le peintre. — Le lecteur.**

Peut-être des études pour « Le petit dessinateur » et « L'élève curieux » (ci-dessus, nos 77-78).
Deux dessins au crayon noir et sanguine.
Vente, 10-11 mars 1882, n° 299.

550. **Un père qui reçoit l'argent que ses enfants lui apportent.**

Appartient évidemment à la série de « Mendiants ». Voir les nos 207, 208, 259.
Aquarelle.
Vente, 17 janvier 1780, n° 124.

551. **Jeune pierrot.**

Vente, 14 décembre 1906, n° 36.

552. **Le repos.**

Jeune fille en buste, appuyée sur un oreiller; de trois quarts à gauche, coiffée d'un bonnet; cheveux tombant sur les épaules.

Lavis d'encre de Chine.

De forme ovale. H. $0^{m}10$; L. $0^{m}08$

Vente Léon Richard, 3 avril 1886, n° 84. (Vendu 800 fr. à Ferrin.)

553. **Scène de cabaret.**

Vente, 15 mars 1861, n° 48.

554. **Plusieurs scènes domestiques.**

Au bistre.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 81.

Comme il est impossible d'identifier ces dessins, nous les citons simplement à titre d'indication.

555. **Le solliciteur.**

Signé à droite.

H. $0^{m}30$; L. $0^{m}40$.

Provenance inconnue suivant le conservateur.

Musée d'Alençon, n° 41. (Catalogue de 1909.)

556. **Vieillard assis.**

A la pierre noire, rehaussée de blanc, sous verre.

Vente Lépicié, 10 février 1785, n° 49.

557. **Vieillard occupé à lire.**

Aux trois crayons.

H. 12 pouces; L. 10 pouces ($0^{m}32$; $0^{m}27$).

Vente M. N., 18 avril 1785, n° 93.

558. **Villageois assis à une table.**

Tête nue, les cheveux relevés, un foulard autour du cou, l'habit ouvert sur le gilet, en culotte courte et gros souliers à boucles, il est assis sur une chaise de paille, de profil à droite, le bras gauche accoudé sur une table.

Signé à gauche.

Au crayon noir, rehaussé de blanc.

H. $0^{m}37$; L. $0^{m}26$.

Vente A. Beurdeley, 13-15 mars 1905, n° 138. (Acheté par le comte de Moltke 1.450 fr.)

559. **Villageois assis.**

En couleur.

Vente E. Tondu, 24-26 avril 1865, n° 223.

IV. — Académies.

560. **Homme nu.**

A la pierre noire et à la sanguine, rehaussées de blanc.

Vente marquis de Chennevières, 4-7 avril 1900, n° 206.

561. **Homme assis.**

La tête et le corps penchés vers la droite et les mains cachées derrière le dos.

Sanguine.

Musée d'Alençon, n° 116 *bis*. (Catalogue de 1851, p. 62.)

562. **Trois mains.**

Signé, en bas à droite, à la plume.

Feuille de croquis.

Aux trois crayons, sur papier bleu. Marque F. R.

H. 0m188; L. 0m198.

Musée du Louvre. (N° 9129 de l'*Inventaire* de P. Marcel et J. Guiffrey, t. IX.)

Un grand nombre d'académies, désignées d'une façon très vague, ont figuré à la vente Lépicié de 1785 sous les nos 65, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 83, 84; à la vente Houdon, 8 octobre 1795, n° 18; à la vente Constantin, 3 mars 1817, nos 648, 649.

Nous voudrions aussi indiquer tout un portefeuille de dessins par Lépicié, dont beaucoup d'académies, qu'on nous a signalés dans une collection privée, mais qui, malheureusement, n'ont pu être insérés dans ce catalogue.

TABLE ANALYTIQUE

N. B. — On trouvera ci-dessous, à leur ordre alphabétique, les rubriques suivantes : Collections privées, Collections publiques, Expositions, Graveurs de Lépicié, Salons, Ventes.

ERRATA ET ADDITIONS

N° 67, *au lieu de :* coll. Cabiré, *lire :* Cabrié.
— *au lieu de :* voir n° 75, *lire :* n° 74.
N° 158, *au lieu de :* Larg. 0m79, *lire :* 0m38.
N° 186, *au lieu de :* n° 179 *(dernière ligne), lire :* n° 183.

N° 199, *au lieu de :* toile, *lire :* bois.

— *au lieu de :* Vente Pamart, *lire :* Vente Pamar.

Ce tableau se trouve actuellement dans la collection du baron Maurice de Rothschild.

Ajouter après le n° 260 :

Attribué à Lépicié :

260 *bis*. **Le petit gourmand.**

Scène d'intérieur. A gauche, divers meubles, dont un secrétaire, un fauteuil couvert de velours bleu contre lequel est appuyé un violoncelle. Au milieu, un jeune garçon, qu'un chien saisit par ses vêtements, s'apprête à voler un morceau du gâteau posé sur une table, en partie couverte d'un riche tapis, où on voit aussi une bouteille, un verre et un bocal.

Bois. H. $0^{m}22$; L. $0^{m}29$.

Vente Laurent Richard, 28 mai 1886, n° 50 (sous attribution à l'école française, avec l'indication « A passé longtemps pour être l'œuvre de Chardin »).

Coll. baron Maurice de Rothschild.

LETTRE DE PAUL BAUDRY

RELATIVE A UN PROJET POUR LE PANTHÉON D'UNE *HISTOIRE DE JEANNE D'ARC*

Mon cher Yriarte,

Pardonnez-moi ce retard. J'ai reçu votre lettre; je vous envoie pour ce qui me regarde les notes suivantes pour votre rapport : j'ai accepté et entrepris depuis longtemps cet ensemble de peintures au Panthéon. Le sujet proposé est Jeanne d'Arc.

Voici les divisions de la décoration projetée. Notes qui ont déjà fait le sujet d'un travail de M. Kaempfen lorsqu'il était à l'inspection des Beaux-Arts.

Je traiterai l'histoire de Jeanne dans les compartiments réguliers des entre-colonnements. Savoir : 1° la vision; 2° l'entrevue avec le dauphin Charles à Chinon; 3° l'assaut des Tournelles à Orléans; 4° une scène dans la prison; 5° frise.

Trois divisions de cette frise seront prises pour la procession des chevaliers armés qui apporteront au porche de l'église de Rheims la sainte ampoulle (*sic*). Dans la quatrième division sera représenté le supplice du bûcher.

J'ai recueilli, noté et dessiné à Paris, à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque de l'Arsenal, tous les manuscrits historiés du XVe siècle. Je désire compléter ces études par un séjour dans les bibliothèques de Bruxelles et de Londres, plus riches que nos collections en manuscrits de cette époque. Je ne puis encore préciser, vu l'immensité de ces recherches, la

date de l'exécution de ces peintures; mais vous pouvez être assuré que ce travail est pour moi un objectif précieux, permettez-moi de le dire, *presque sacré*, que je ne perds pas de vue.

Je profite de cette occasion pour vous envoyer l'expression de mes meilleurs et affectueux souvenirs.

Paris, 7 juillet 1884.

(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, mss. n° 677.)

ERRATUM

A LA COMMUNICATION DE M. HENRY PRUNIÈRES SUR « UN PORTRAIT DE HOBRECHT ET DE VERDELOT PAR SEBASTIANO DEL PIOMBO », publiée p. 74.

Je dois confesser que j'ai été abusé par une mauvaise reproduction du tableau de la galerie Corsini attribué à Sebastiano del Piombo. Le personnage représenté ne ressemble en rien au jeune homme du *Tre età dell' uomo;* mais pourquoi prétendre reconnaître en cette œuvre le portrait décrit par Vasari? J'avais cru deviner sur la reproduction qui m'avait été envoyée une feuille de papier à musique devant le personnage principal. Rien de tel sur l'original que je viens d'étudier à loisir. On ne me fera jamais admettre que Sebastiano del Piombo, ayant à faire le portrait d'un musicien réputé comme Verdelot, l'ait représenté sans rappeler sa profession par la présence de quelque instrument de musique ou d'une feuille de papier réglé. Il est fort probable que le beau portrait de la galerie Corsini est de la main de Sebastiano, mais à coup sûr ce gentilhomme pensif accoudé à un balcon, une grenade à la main, n'est point Verdelot. Par contre, un ensemble de présomptions et de coïncidences troublantes m'engagent de plus en plus à le reconnaître dans l'adolescent du tableau de Florence : le *Tre età dell' uomo*.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS ET OUVRAGES OFFERTS A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ[1].

Jean Bourguignon, *Collection et souvenir de Malmaison : appartements, meubles et décorations.* (Devambez.)

Louis Demonts, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries.* III. *Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise.* (Musées nationaux.)

—, *Rembrandt.* (E. Bernard.) (En collaboration avec M. Léonce Bénédite.)

Carle Dreyfus, *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire du mobilier et des objets d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle.* (Musées nationaux.)

* Robert Dubois-Corneau, *Paris de Monmartel, banquier de la cour (1690-1766).* (Librairie E. Jean-Fontaine, Jules Meynial, successeur.)

Louis Gillet, *Histoire des Arts.* Histoire de la nation française, par Gabriel Hanotaux, t. XI. (Société de l'histoire nationale, Plon-Nourrit et Cie.)

Henri Guerlin, *Les châteaux de Touraine : Luynes, Langeais, Ussé, Azay.* (H. Laurens.)

—, *Giovanni Domenico Tiepolo.* (Tours, Mame.)

—, *Le paysage.* (H. Laurens.)

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

Jean GUIFFREY et Pierre MARCEL, *Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, t. IX. (A. Morancé.)

* Carlo JEANNERAT, *Les petits portraits dans le goût pompéien de Jean-Urbain Guérin.* (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*)

* Dr E.-V. LEBLOND, *Les artistes de Beauvais et du Beauvaisis au XVIe siècle et leurs œuvres.* (Beauvais.)

*—, *L'art et les artistes français en Ile-de-France au XVIe siècle (Beauvais et Beauvaisis).* (Champion.)

Pierre MARCEL, *La peinture au XVIIIe siècle.* (A. Morancé.)

Gaston MIGEON, *L'Orient musulman au Musée du Louvre.* (A. Morancé.)

* Louis RÉAU, *L'art russe, des origines à Pierre le Grand.* (H. Laurens.)

—, *L'art russe, de Pierre le Grand à nos jours.* (H. Laurens.)

—, *Étienne-Maurice Falconet*, 2 vol. (Demotte.)

* Louis RÉAU, *L'art français sur le Rhin au XVIIIe s.* (Champion.)

Alphonse ROUX, *Histoire de l'art.* (Delalain.)

Charles SAUNIER, *Les décorateurs du livre. (L'art français depuis vingt ans.)* (F. Rieder et Cie.)

* Jean VALLERY-RADOT, *La cathédrale de Bayeux.* (H. Laurens.)

* Paul VITRY, *Le Musée du Louvre. Guide général à travers les collections.* (A. Morancé.)

* Paul VITRY et Marcel AUBERT, *Musée national du*

Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. 1re partie : *Moyen âge.* (Musées nationaux.)

*Georges Wildenstein, *Le peintre Aved, sa vie et son œuvre (1702-1766).* 2 vol. in-fol., fig. et pl. (*Les Beaux-Arts.*)

*Comune di Milano, Archivio storico civico, *Raccolta Vinciana.* Milano, fasc. XI, 1920-1922.

Catalogue de l'exposition rétrospective des maréchaux de France. (11 mai-15 juillet 1922.)

AVIS.

Les membres de la Société qui désirent profiter de la réduction de 50 % sur le droit d'entrée dans les musées et dans les monuments appartenant à l'État, qui leur est accordée par le Ministère des Beaux-Arts, sont priés d'envoyer à M. P. Ratouis de Limay, secrétaire, 80, rue de Grenelle, une petite photographie d'identité (0,03 × 0,04) ainsi qu'un timbre de 0 fr. 25 (0 fr. 50 pour l'étranger) pour les frais d'envoi de la carte qui leur sera délivrée.

Le prochain fascicule du *Bulletin* contiendra la liste des membres de la Société. Prière de bien vouloir faire connaître, le plus tôt possible, les changements d'adresse et autres rectifications à la dernière liste à M. Paul Ratouis de Limay, secrétaire, 80, rue de Grenelle, Paris (VIIe).

Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

SÉANCE DU 7 JUILLET 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Vitry, président.

Présents : MM. G. Brière, R. Charlier, J. Cordey, J. Guiffrey, le comte d'Harcourt, P.-A. Lemoisne, P. Ratouis de Limay, G. Rouchès, Ch. Saunier, P. Vitry.

Excusés : MM. J. Laran, J. J. Marquet de Vasselot, H. Martin et A. Ramet.

— Le Président adresse les félicitations du Comité à M. de Nolhac, qui vient d'être élu membre de l'Académie française, et à M. G. Rouchès, qui a obtenu un prix de l'Institut pour son volume sur le Caravage.

— Le Secrétaire fait connaître que le volume d'*Archives* sur la *Place Royale de Bordeaux* par M. Courteault est en cours d'impression : trois feuilles sont tirées et six sont en placards. Le choix des illustrations sera fait d'accord avec l'auteur.

— Le Président et le Secrétaire offrent de faire les démarches nécessaires pour faire obtenir aux membres de la Société la réduction à demi-tarif du droit d'entrée dans les Musées nationaux.

— Sont reçus membres de la Société :

M. le Dr Leblond, présenté par MM. Vitry et Ratouis de Limay; M. Léon Vogt, présenté par MM. Ratouis de Limay et Rouchès; M. Pierre Olmer, présenté par MM. Brière et Hautecœur; M. Paul Courteault, présenté par MM. Stein et Ratouis de Limay.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, M. Aubert; Mlle J. Ballot; M. G. Bernard; Mlle M. Charageat;

MM. R. Charlier, J. Cordey; Mlle Duportal; MM. H. Fage, Ed. Girod de l'Ain, H. Guerlin, J. Guiffrey, le comte d'Harcourt, Mac Dougall Hawkes, P. Hermel, P. Jolis; Mlle Lamy; MM. le duc de la Roche-Guyon, P. Lavallée, H. Lefuel, P.-A. Lemoisne, Ed. Michel, P. Ratouis de Limay, F. Raugel, L. Réau, G. Rouchès, A. Roux; Mlle S. Rubinstein; M. Ch. Saunier; Mme la baronne Seillière; MM. le marquis de Sayve, A. Tessier, Tromp, J. Vallery-Radot, J. Verrier.

Excusés : M. Morancé, Mme Watel-Dehaynin.

Sur la famille des peintres Gilbert et Pierre de Sève.

D'après des notes communiquées par M. le comte de Rilly.

(Communication de M. Paul Jamot.)

M. le comte de Rilly possède dans son château d'Oysonville des archives très riches[1]; il a, entre autres, tous les papiers d'une branche de la famille de Sève qui s'est alliée à la sienne, puis s'y est fondue et éteinte. Parmi les personnages distingués que cette famille de Sève produisit au XVIIe siècle, le plus remarquable fut Alexandre de Sève, conseiller d'État, prévôt de la ville de Paris, marié à Marguerite de Rochechouart. Il avait une collection de tableaux et son cabinet de médailles antiques était réputé. Le cardinal de Retz, dans ses *Mémoires*, le nomme son « ami particulier ». Par son testament, daté de 1662, Alexandre de Sève laissait à son parent, M. Tronson de Grandval, son « tableau de la Nativité, d'Albert Dürer ». Son frère Antoine, qui fut abbé, avait acquis la maison de la reine de Navarre à Issy (depuis le Séminaire de Saint-Sulpice); il y forma une très belle bibliothèque

1. Il a tiré de ses archives la matière d'un volume consacré à un autre de ses parents, le baron d'Oysonville, excellent officier, qui, neveu de M. de Noyers, fut englobé dans la disgrâce de ce fidèle serviteur de Richelieu, après la mort du Cardinal.

et il fut le protecteur du graveur Flamen, qui lui dédia plusieurs planches et grava ses habitations de campagne, ainsi que celles de son beau-frère, Louis Tronson du Coudray, secrétaire de Louis XIII.

Faut-il ajouter aux personnages connus de cette famille un certain « sieur de Sève, seigneur de Chassignonville[1] », qui nous est connu par un document relatif aux frères Le Nain? Le chanoine L'Éleu, dans son *Histoire de Laon* divisée en huit livres[2], nous dit que « le 29 aoust [1633] [Mathieu Le Nain] fut reçu lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur du Ry[3], capitaine en la colonnelle du sieur de Sève, seigneur de Chassignonville ». Il n'est ni impossible ni invraisemblable que ce colonel soit un parent d'Alexandre et d'Antoine de Sève; mais nous n'en avons pas de preuve.

Les de Sève de Paris appartenaient à l'une des trois branches d'une famille Sève ou de Sève qui occupa une position éminente à Lyon au XVIe siècle et qui se disait issue de grande souche italienne. Il suffit de citer parmi les illustrations lyonnaises de cette famille l'humaniste Maurice Sève, dont les poésies furent louées par Marot, Rabelais, Étienne Dolet. Des trois branches entre lesquelles se divisa cette famille, l'une resta à Lyon et continua à y faire figure, les deux autres vinrent à Paris.

Or, au milieu du XVIIe siècle, nous trouvons à Paris deux peintres réputés, membres de l'Académie Royale, travaillant à Versailles, qui portent ce même nom : Gilbert (1615-1698) et Pierre Sève ou de Sève (1623-1695). Ils ne viennent pas de Lyon, cependant, mais de Moulins,

1. Telle est la lecture de Valabrègue (*Les frères Le Nain*, Paris, 1904, p. 10). Jules Guiffrey avait lu : « Chastignonville » (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p. 270).

2. Manuscrite, à la Bibliothèque de Laon. Passage publié par Champfleury (*Les peintres de la réalité sous Louis XIII : les frères Le Nain*, Paris, 1862, p. 27), puis, plus complètement, par Valabrègue, *op. cit.*, p. 9-11.

3. Ce Du Ry serait-il Charles du Ry, architecte, parent de Salomon de Brosse? L'hypothèse vient naturellement à l'esprit en présence d'un document contenant trois noms qui ont été portés par des artistes : Le Nain, de Sève et du Ry.

où ils sont nés tous deux. Mme de Charette, fille de M. de Rilly, qui habite Moulins, a communiqué à son père une note insérée, il y a quelques mois, par M. Tiersonnier dans l'*Intermédiaire des chercheurs bourbonnais.* Cette note nous fait connaître le nom des parents des peintres Gilbert et Pierre de Sève. Leur père était Gilbert Sève, peintre, lequel vivait à Moulins sur la paroisse Saint-Pierre des Menestraux. Leur mère, Simone Berlier, d'une famille estimée, était fille d'un notaire de Moulins.

M. Tiersonnier ajoute : « Cette famille Sève serait originaire de Lyon et aurait été apparentée aux Sève ou de Sève qui ont eu une grande situation dans la robe, eux aussi sortis de Lyon et se disant issus de grande famille italienne. Retrouvant à Paris leurs cousins (?), Gilbert et Pierre Sève se seraient vus pour cela qualifiés *de Sève*, comme eux. »

M. Tiersonnier termine par cette question : « Qu'y a-t-il de vrai dans cette origine lyonnaise de nos peintres ? »

A cette question M. de Rilly répond qu'il ne trouve pas mention des frères Gilbert et Pierre Sève ou de Sève dans les papiers de la branche de la famille de Sève à laquelle il est apparenté. Mais cette famille s'étant divisée en plusieurs branches, il demeure loisible d'admettre qu'une de ces branches alla de Lyon à Moulins avant de s'établir à Paris. La question de la parenté des peintres de Sève avec la grande famille lyonnaise, puis parisienne, de Sève reste posée.

Sur la date d'un tableau d'Ingres et sur le titre d'un tableau de Delacroix.

(Communication de M. Paul Jamot.)

A la suite de l'Exposition Ingres, organisée par M. Lapauze en 1921, M. Gaston Brière a publié ici des notes qui complètent ou corrigent très utilement les indica-

tions du Catalogue[1]. Voici ce qu'il dit (p. 214) au sujet du n° 19 :

Le Pape Pie VII tenant chapelle (à la Sixtine).
Signé au bas, à droite, le dernier chiffre à demi effacé :
Ingres 181.
rom.

La date serait 1810 d'après le Catalogue de l'Exposition Ingres de 1867, n° 73. C'est le tableau exposé au Salon de 1814, provenant de la collection Marcotte et lithographié par Sudre en 1833.

Exposition Universelle de 1855, n° 3341.

La composition différente inspirée de la même vision de Pie VII à la Sixtine, au Musée du Louvre (collection Coutan) est signée de 1810. Exposition Ingres en 1867, n° 72.

Selon cette note, les deux tableaux seraient de la même date, 1810, des premiers temps, par conséquent, du séjour d'Ingres à Rome. Il y a une erreur au catalogue de l'Exposition Ingres de 1867, et, en se référant à ce Catalogue, M. Brière a fait à son tour une légère méprise. C'est le n° 72, c'est-à-dire le tableau du Louvre, appartenant alors à Mme Hauguet, qui, d'après ce catalogue, serait daté de 1810. Quant au tableau de la collection Marcotte (appartenant alors à M. Legentil), le Catalogue dit qu'il a été peint à Rome en 1814. Tandis que M. Brière assigne la même date aux deux tableaux, l'auteur du catalogue de 1867 croit donc que le tableau du Louvre, qu'il appelle *Chapelle Sixtine*, est antérieur à celui de la collection Marcotte, qu'il inscrit sous le titre : *Le Pape Pie VII tenant chapelle*. Des documents certains s'opposent à ces conclusions comme à celles de M. Brière. En réalité, l'un et l'autre tableau sont postérieurs à 1810 ; il y a entre eux un intervalle de plusieurs années et celui du Louvre est le second en date.

Les résultats des recherches de Henri Delaborde et de M. Lapauze[2] permettent de reconstituer l'histoire des

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, année 1921, p. 212 et suiv.

2. Vicomte Henri Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa*

deux tableaux. La première idée d'une peinture qui représenterait le Pape dans la chapelle Sixtine a pu venir à Ingres dès 1807. Dans une lettre datée du 7 avril de cette année, il raconte à son ami M. Forestier la cérémonie à laquelle il vient d'assister pour la première fois et cette lettre exprime un ardent enthousiasme pour la majesté du culte et pour « le sublime chef-d'œuvre de Michel-Ange ». Une aquarelle signée *Ingres, Rome, 1808*[1] et une petite gouache datée de 1809, offerte par Ingres à Adrien Paris et léguée par celui-ci au Musée de Besançon, marquent les premières étapes d'une réalisation plastique. On n'y voit encore qu'un très petit nombre de personnages, cinq d'une part, quatre de l'autre, le Pape compris. Une aquarelle, détachée de l'album de Mme Ingres, qui appartient depuis 1908 au Musée du Louvre[2] témoigne de la même préoccupation de montrer le Pape au milieu d'une cérémonie solennelle. Cette fois, la figuration est beaucoup plus nombreuse, mais le lieu de la scène est changé; ce n'est plus la chapelle Sixtine, c'est la basilique vaticane elle-même et c'est l'autel de la Confession de Saint-Pierre entre ses colonnes torses.

Ces différentes études ont pour trait commun de présenter la plupart des personnages de dos. Une lettre adressée le 20 décembre 1812 à M. Marcotte peut nous expliquer cette préférence pour une disposition infiniment moins expressive que celle qui fut adoptée finalement. Sur le vu d'un dessin, M. Marcotte venait de commander à Ingres un tableau d'une cérémonie pontificale dans la chapelle Sixtine. Pie VII n'était plus à Rome; après de tragiques démêlés, Napoléon l'avait fait enlever et conduire à Savone, puis à Fontainebleau. M. Marcotte était fonctionnaire, directeur des Eaux et Forêts. On comprend pourquoi Ingres écrivait à son ami : « Je voulais aussi vous dire que j'attends votre décision sur le personnage prin-

doctrine, Paris, 1870, p. 183 et suiv., nos 20 et 21. Henri Lapauze, *Ingres, sa vie et son œuvre*, Paris, 1911, p. 128 et suiv.

1. Delaborde, *op. cit.*, p. 282, n° 219.

2. Jean Guiffrey, *Bulletin des Musées de France*, 1908, p. 51 et suiv., pl. XI.

cipal et que j'ai depuis pensé que s'il y avait de l'inconvénient à le mettre sur la scène, je peux faire le moment où on chante le *Miserere*, tous les cardinaux prosternés à leur place, vus de dos, et le Pape prosterné devant comme cela se pratique, ce qui évite de montrer le visage, y étant tout de même. » La réponse le releva sans doute de ce scrupule. Comme il l'écrit lui-même en annonçant à M. Marcotte l'envoi prochain du tableau achevé (26 mai 1814), il a choisi l'office du matin du Jeudi-Saint : le Pape est debout, priant, enveloppé d'une immense chape de soie brodée qui cache ses pieds et recouvre les marches de son trône. Dans cette même lettre, Ingres énumère, en estropiant un peu leurs noms, les cardinaux, les évêques et les prélats auxquels il a donné un rôle dans son tableau. La composition compte cinquante-quatre figures.

Le dernier chiffre de la date inscrite sur le tableau que l'on a revu à l'Exposition Ingres de 1921 doit donc être lu comme un 4, et non comme un 0.

Quant au tableau du Louvre, il est, d'une certaine manière, une répétition réduite du premier. Au lieu de cinquante-quatre, le nombre des personnages n'est plus que de vingt. Mais ce n'est pas une répétition servile. Ingres a voulu peindre sous un autre aspect un sujet qui le hante[1]. L'ordonnance est modifiée de façon à laisser un espace libre devant les degrés du trône. L'attitude du Pape est différente : il est assis et bénit, en inclinant la tête, un moine qui se prosterne devant lui avant de monter en chaire[2]. La toile est signée : *J. Ingres. Rom 1820*. On a pu se tromper sur le troisième chiffre parce que le 2 est fait comme un *s* retourné, les deux crochets, supérieur et inférieur, étant peu développés[3]. Les *Cahiers*

1. Voir, dans les *Cahiers manuscrits* d'Ingres, les notes relatives à deux tableaux du même genre qui n'ont pas été exécutés; deux autres tableaux inachevés sont au Musée de Montauban (Lapauze, *op. cit.*, p. 144-145).

2. Le Catalogue de l'Exposition Ingres de 1867 explique bien le sujet : « Un chef d'ordre religieux vient, selon l'usage, avant de monter en chaire, baiser les pieds du Saint-Père ».

3. Delaborde n'a pas commis l'erreur du Catalogue de 1867; il reproduit exactement la signature et la date (p. 189).

manuscrits d'Ingres confirment que ce second tableau, commencé à Rome en 1819, fut terminé à Florence en 1820.

Ainsi le tableau peint pour M. Marcotte et lithographié par Sudre a été peint en 1814. Le tableau qui fut exposé au Salon de 1824, fut acquis par M. de Forbin, puis par M. Coutan et entra au Louvre en 1883 avec le don Coutan-Hauguet-Schubert-Milliet, est de 1820[1].

*
* *

Le Louvre a reçu, avec la collection Thomy Thiéry, une charmante petite toile d'Eugène Delacroix. On peut la considérer comme un excellent exemple de ces tableaux de chevalet qui servaient de délassement au maître, vers la fin de sa vie, dans les intervalles de ses grands travaux de décoration. C'est une peinture de premier jet qui garde toutes les vertus de l'esquisse. Elle porte, au *Catalogue sommaire des peintures*, le n° 2845 et est inscrite sous le titre : *Roger et Angélique*. Le même titre a pour lui le suffrage d'Alfred Robaut et Ernest Chesneau (*L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, 1885, n° 1003), de Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger (*La peinture en Europe. Le Louvre*, p. 38), de M. Jean Guiffrey (*La Collection Thomy Thiéry au musée du Louvre*, Paris, 1902, p. 22). Au premier abord, on ne voit pas de raisons de le contester. Un dragon qui se débat dans les flots de la mer, au pied d'un rocher sourcilleux, un chevalier vêtu d'une brillante armure et qui perce le monstre de sa lance, une captive demi-nue, enchaînée au roc, et qui se tord les bras, partagée entre l'angoisse et l'espérance, ne sont-ce pas les éléments traditionnels des nombreux tableaux qu'a inspirés la fin du chant deuxième de l'*Orlando furioso*, sans oublier celui qu'Ingres avait peint une trentaine d'années auparavant et que Delacroix connaissait bien[2].

1. Il porte la trace d'un agrandissement en hauteur et en largeur. M. Lapauze (*op. cit.*, p. 141) pense qu'Ingres fit ces retouches à Paris, vers 1828.

2. Il le cite — dédaigneusement, à vrai dire (*Journal*, t. II,

Cependant Adolphe Moreau (*Eugène Delacroix et son œuvre*, p. 255) intitule le tableau *Persée et Andromède.* Une variante, qui est presque une répétition, plus poussée, mais quelque peu alourdie et qui a été achetée en 1858 par le musée de Grenoble[1], porte dans ce Musée le nom de *Saint Georges.* Le dernier historien de Delacroix, qui, dans deux volumes consacrés à son héros, a rassemblé presque tous les documents connus en y joignant beaucoup d'autres, conquis par de longues recherches, M. Étienne Moreau-Nélaton, sans discuter le problème, donne son autorité à la désignation de *Saint Georges*, pour la toile de Grenoble comme pour celle du Louvre[2]. Disons tout de suite que c'est lui qui a raison et acceptons-en pour garant le maître lui-même. Le 5 juin 1854, Delacroix raconte (*Journal*, t. II, p. 369) une soirée qu'il a passée chez sa cousine la baronne de Forget : « Chez Mme de Forget le soir; le jeune d'Ideville me disait que mes tableaux se vendaient très bien. Le petit *Saint Georges*, qu'il appelle un *Persée*, que j'avais vendu à Thomas 400 francs, s'est vendu 2,200 en vente publique. »

On voit qu'Adolphe Moreau n'était pas seul à prendre le héros libérateur pour un *Persée.* Si Delacroix avait discuté avec le « jeune d'Ideville » et M. Adolphe Moreau, il aurait pu leur rappeler un tableau où il a réellement traité la légende de Persée (Robaut, nº 1002). Andromède, entièrement nue, est debout, attachée à un rocher. Au loin, Persée descend du ciel, mais il vole par ses propres moyens, sans l'aide d'un cheval, ailé ou non, ou de toute autre monture fabuleuse. Ce n'est pas un chevalier du moyen âge, c'est un guerrier antique, armé du casque, du glaive et du bouclier.

p. 318) — dans un jour de mauvaise humeur, après une séance d'une commission où son illustre rival avait fait preuve d'un entêtement borné : « Cervelle toute de travers. C'est comme dans sa peinture. Pas la moindre logique et point d'imagination... ».

1. Robaut, nº 1241.

2. *Delacroix raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1916, t. II, p. 168, fig. 391 et 392.

A ceux qui prétendaient reconnaître dans son tableau Roger et Angélique, Delacroix aurait pu expliquer pourquoi son cavalier n'est pas le héros de l'Arioste. Roger n'a pas pour monture un simple coursier, mais un animal fantastique qui tient du cheval et du dragon et que le poète appelle un hippogriffe. Delacroix, grand lecteur des poètes, admirait fort l'Arioste. Son *Journal* contient de nombreux temoignages de cette admiration. Il n'oublie jamais l'auteur du *Roland furieux*, quand il énumère les artistes et les poètes et il le met du côté de ses préférences, du côté de Virgile, de Racine, de Mozart. « Que dire, s'écrie-t-il, de l'Arioste qui est toute perfection, qui réunit tous les tons, toutes les images, le gai, le tragique, le convenable, le tendre (t. II, p. 441).

Comment donc Delacroix, reproduisant un des épisodes les plus connus du fameux poème, aurait-il pris tant de libertés avec son modèle, alors que le tableau d'Ingres lui donnait l'exemple de l'exactitude? Dans un petit tableau qui représente *Roger et Angélique* après la défaite du monstre (Robaut, nº 1406), Delacroix nous montre son héros volant en plein ciel, portant en croupe sa belle conquête; sa monture n'est pas, à proprement parler, l'hippogriffe de l'Arioste, ni celui d'Ingres, mais ce n'est pas non plus un cheval ordinaire, c'est un cheval ailé.

Cependant, si, à n'en pas douter, le tableau du Louvre doit reprendre le titre de *Saint Georges*, l'interprétation que Delacroix nous donne de la légende du grand martyr de l'Orient n'est pas, il faut l'avouer, sans reproche.

Ce que l'Église retient de l'histoire de saint Georges en fait une figure très semblable à celle de saint Sébastien. Né d'une noble famille cappadocienne, d'abord favori de l'Empereur, appelé par lui aux plus hauts emplois de l'armée, il accomplit maintes prouesses; tout à coup il est touché de la grâce divine; il résiste aux prières, puis aux ordres de l'Empereur, et, après s'être longtemps tiré indemne des plus cruels supplices, il meurt en confessant sa foi. L'iconographie de saint Georges devrait donc nous montrer un martyr au milieu de tortures variées. C'est ce que nous voyons au Louvre, dans une série de quatre panneaux de l'école espagnole

du xv[e] siècle. Mais le cas est assez rare. De bonne heure, l'épisode auquel s'attachent les artistes, peintres, enlumineurs, sculpteurs, c'est le combat du saint avec un dragon, combat dont nous trouvons déjà le récit dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Le lieu même de la scène est changé. On ne nous parle plus de la Cappadoce, mais de la Libye, d'une ville voisine d'un étang où habitait un monstre. Quand il n'y eut plus de brebis pour satisfaire la voracité du monstre, on sacrifia des victimes humaines et il arriva que le sort tomba sur la propre fille du roi. Elle s'en va, parée de ses vêtements royaux. Saint Georges la rencontre, lui demande la cause de ses larmes. « Brave chevalier, ne cherche pas à mourir avec moi; il suffit que seule je périsse ». Au même instant, le monstre sort de l'eau. « Fuis au plus vite, chevalier! » s'écrie la vierge. Mais saint Georges fait le signe de la croix et s'avance au-devant du monstre, en se recommandant à Jésus-Christ, qui lui donne aussitôt la victoire. Alors il dit à la fille du roi de passer sa ceinture autour du cou du monstre et celui-ci la suit comme le chien le plus doux.

Comment l'officier héroïque et martyr s'est-il transformé en un pourfendeur de monstres? Le dragon, qu'il soit de Cappadoce ou d'ailleurs, peut être tenu pour une incarnation de Satan. C'est l'esprit du mal, c'est le péché, c'est l'erreur et l'idolâtrie. A côté de la princesse qui va être sauvée par le généreux chevalier, on voit quelquefois paraître son père et sa mère, sur une terrasse de leur palais. Mais la princesse n'est ni enchaînée à un rocher, ni nue, comme Andromède et Angélique. Elle est vêtue de ses beaux atours et, le plus souvent, prie, tandis que le saint livre combat.

On comprend néanmoins qu'une légende dont les éléments plastiques sont un héros guerrier, un monstre et une princesse ait inspiré aux peintres des compositions peu différentes de celles où ils évoquaient le souvenir de Persée et d'Andromède ou celui de Roger et d'Angélique. Il y a eu contamination entre les trois légendes.

Tel est le cas du petit tableau appartenant au Louvre. Le chevalier qui perce le monstre de sa lance est bien un

saint Georges. Mais le paysage convient plutôt à l'histoire d'Andromède ou à celle d'Angélique, car rien dans la légende de saint Georges ne nous invite à placer la rencontre du saint et du monstre au bord de la mer, au pied d'un rocher. Quant à la captive qui attend sa délivrance, elle ressemble certainement plus à Angélique ou à Andromède qu'à la pieuse fille du roi. On dirait que Delacroix s'est arrêté à une sorte de compromis. La fille de Céphée et la reine de Cathay offertes en proie au monstre, sont toujours entièrement nues. La princesse délivrée par saint Georges ne devrait être ni captive ni nue. Delacroix l'enchaîne par un bras au rocher et, ayant commencé de la dévêtir comme les célèbres héroïnes de la fable antique et de la poésie italienne, il lui laisse une draperie pour couvrir la moitié de son corps.

Le grand orgue de l'église Saint-Louis des Invalides.

(Communication de M. Félix Raugel.)

La ville de Paris a l'heureuse fortune de conserver quelques magnifiques buffets d'orgue datant du XVIIe siècle : celui de l'église Saint-Étienne-du-Mont, chef-d'œuvre de menuiserie établi de 1631 à 1633 par maître Jean Buron, celui de Saint-Médard, dû sans doute au même artiste († 1633), ceux de Saint-Nicolas des Champs (vers 1652), de Saint-Laurent (1682) et de Saint-Merry, celui enfin de Saint-Louis des Invalides, où triomphe la magnificence disciplinée qui frappe toujours le visiteur dès son entrée dans cette église.

La tribune sur laquelle repose l'orgue est établie au-dessus du porche et close par une balustrade en pierre ajourée, qui se développe au-dessus d'une corniche soutenue par quatre consoles. Le buffet, selon la coutume généralement observée en France, comprend deux parties : positif et grand orgue, non point séparés, mais superposés[1].

1. Le buffet a une hauteur d'environ 11 mètres sur 1m65 de

Le positif, qui comprend trois tourelles et deux plates-faces, est épaulé par deux atlantes au torse nu, tenant des guirlandes de fleurs et supportant la corniche sur laquelle repose le grand orgue; celui-ci est composé de neuf groupes de tuyaux répartis entre cinq tourelles et quatre plates-faces, reliées aux tourelles par des espèces d'ailerons accompagnés de palmes et de guirlandes richement sculptées. Chaque tourelle repose sur un cul-de-lampe orné de têtes de chérubins; celle du centre est sommée d'une couronne royale, les autres sont dominées par des vases à flammes.

Toute cette menuiserie est en bois peint en blanc et rehaussé de filets d'or. Les deux atlantes et tous les ornements sont également dorés.

L'instrument construit par Alexandre Thierry, facteur du roi, qui avait terminé en 1667 le grand orgue de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, ne le cédait en rien comme composition sonore et qualité de facture, à la magnificence du meuble qui était destiné à le recevoir[1].

Il comprenait à l'origine trente-sept jeux, répartis sur quatre claviers manuels et un pédalier, et alimentés par cinq grands soufflets, fournissant du vent à la pression de huit centimètres. Nous connaissons la composition primitive de cet instrument d'après le « *Marché pour la construction du grand orgue que Monseigneur le marquis de Louvois désire faire faire en la grande église de l'Hôtel Royal des Invalides* », marché daté du 12 mai 1679, passé par-devant notaires et signé par Alexandre Thierry, dont les ateliers étaient alors établis rue de la Tissanderie. Le devis de Thierry avait été soumis à l'un des organistes du roi, Nicolas Le Bègue, qui l'avait examiné,

profondeur; le positif, haut et large de 3 mètres, est de la même profondeur que le grand orgue.

1. Thierry avait été préféré au facteur Jacques Carouge, auteur des orgues de l'abbaye de Saint-Loup à Troyes (1658), des Cordeliers de Châlons (1665), de l'abbaye de Prémontré en Picardie (1668-1669), du château de Villers-Cotterets (1675), du couvent de la Présentation de Senlis et de la réfection du grand orgue de Notre-Dame de Paris, qu'il avait augmenté de quatre jeux de pédale.

discuté et annoté, notamment pour la composition et l'augmentation des pleins jeux et le choix des jeux d'anches; car en cet heureux temps on comprenait que les organistes étaient seuls compétents pour juger de la composition des instruments qu'ils avaient à jouer.

Une lettre de Le Bègue (sans date et sans adresse), mais probablement écrite en 1679 et adressée au directeur de l'Hôtel des Invalides, va nous renseigner sur ce point[1] :

Monsieur,

J'ay fait réflexion sur le mémoire des jeux de l'orgue. Je trouve qu'à l'esgard des jeux de la fourniture et de la cymballe il seroit mieux (en faisant marché avec les facteurs) de mettre un jeu de grosse fourniture à trois tuyaux sur marche et un jeu de petite fourniture aussy à trois tuyaux et une cymballe à quatre tuyaux; cela sera beaucoup mieux pour raison que je diray à l'ouvrier quand on voudra.

Pour la trompette de seize pieds, comme ce jeu est inusité en France et fort grossier, lequel aussy ne se peut faire qu'avec une forte quantité d'étein, si on juge à propos de le supprimer et substituer à sa place une voix humaine cela ne seroit pas mal; j'ay esté obligé de vous importuner de ce petit mot d'avis devant passer outre dans la pensée que vous voudrez bien m'en excuser et de croire que je suis avec respect, Monsieur, vostre très humble serviteur.

N. Lebegue.

Voici la composition de l'orgue telle qu'elle fut arrêtée pour le marché définitif :

Positif (*ut-ut*)

Montre 8 pieds	48 tuyaux.	Doublette 2 p.	48 tuyaux.
Bourdon 8 p.	—	Nazard 2 2/3	—
Prestant 4 p.	—	Tierce 1 3/5	—
Fourniture 4 rangs	—	Larigot 1 1/3	—
Cimbale 3 rangs	—	Cromhorne 8 p.	—
Flûte 4 p. (*bouchée*)	—	Petite voix humaine 8 p.	—

1. Cette lettre est conservée aux Archives de l'Hôtel des Invalides (carton n° 8, pièce n° 5). Les pièces composant le dossier de l'orgue des Invalides, au nombre de cinquante-trois, sont conservées dans les cartons n°s 8 et 34. Nous remercions tout spécialement MM. F. Marcou et J. Verrier qui se sont intéressés, avec la plus grande bienveillance, à notre travail.

GRAND ORGUE (*ut-ut*)

Montre 16 p.	48 tuyaux.	Prestant 4 p.	48 tuyaux.
Montre 8 p.	—	Dessus de flûte de 8 p.	—
Bourdon 16 p.	—	Doublette 2 p.	—
Bourdon 8 p.	—	Nazard	—
Grand cornet 5 rangs	—	Quarte de Nazard	—
Tierce 1 3/5	48 tuyaux.	Trompette 8 p.	48 tuyaux.
Fourniture 5 rangs	—	Clairon 4 p.	—
Cimbale 5 rangs	—	Voix humaine 8 p.	—
Grosse tierce 3 1/5	—		

ECHO [1]

Bourdon 8 p.	25 tuyaux.	Cornet 5 rangs	125 tuyaux.
Cromhorne 8 p.	25 tuyaux.	Cimballe 3 rangs	75 tuyaux.

RÉCIT (2 *octaves*)

Cornet	125 tuyaux.	Petite trompette	25 tuyaux.

PÉDALES (*la-fa*)

Flûtes 8 p.	30 tuyaux.	Trompette 8 p.	30 tuyaux.

Comme d'habitude à cette époque, le *récit* ne consistait qu'en une simple pièce gravée qui prenait son vent sur les sommiers du grand orgue.

Les claviers du *positif* et du *grand orgue* avaient une étendue de quatre octaves (*ut-ut* sans le premier *ut dièze*); le pédalier de trente notes, qui commençait au *la* et s'arrêtait au *fa*, avait donc également la première octave sans l'*ut dièze*, selon un usage bizarre auquel devaient se soumettre encore assez longtemps facteurs et organistes. Le prix de l'instrument montait à 6,800 livres.

La menuiserie était l'œuvre de Germain Pilon, menuisier du roi, le même artiste sans doute qui, en 1651, avait exécuté la sculpture d'ornementation de la chaire de l'église Saint-Étienne-du-Mont. Germain Pilon avait établi son devis du buffet de l'église Saint-Louis des Invalides le 25 mars 1679 pour le prix de 4,000 livres.

1. La composition primitive de ce clavier nous est connue par la pièce n° 4 du carton n° 8 des Archives de l'Hôtel des Invalides.

Son ouvrage fut universellement admiré des « curieux » et des connaisseurs : dans la description de l'Hôtel des Invalides publiée en 1863 par Delaporte et de Boulencourt figure un beau dessin de la tribune et du buffet d'orgue et Pereau, dans un ouvrage similaire publié en 1756, fait aussi l'éloge de l'instrument « tant à l'égard de la menuiserie que par rapport à la sçavante ordonnance de ses jeux ». Toutes les proportions, dit-il, sont exactement observées dans ce grand morceau; chaque pièce est enrichie des ornements qui lui conviennent, tels que chapiteaux, architraves, frises, corniches, consoles, culs-de-lampes, claires-voies, têtes de chérubins, amortissements, etc.

Louis XIV qui s'intéressait lui-même tout spécialement à l'instrument prit plaisir à l'entendre même avant son achèvement; le 1er mars 1682, il se rendit avec la reine Marie-Thérèse à l'église des Invalides, nous raconte le *Mercure galant*, et pendant la visite royale « le sieur Lebègue, qui estoit venu tout exprès, touchoit l'orgue avec cette belle manière qui charme toujours ceux qui l'entendent ». Le 10 octobre 1686, les travaux furent vérifiés par Nicolas Le Bègue et Jacques-Denis Thomelin, organistes du roi, assistés du premier titulaire de l'orgue des Invalides, Gabriel Garnier, et du facteur Hippolyte Ducastel; ils réclamèrent l'adoucissement du clavier de grand orgue et quelques améliorations à la soufflerie. La réception définitive eut lieu le 23 mars de l'année suivante (1687) et fut faite par Guillaume Gabriel Nivers, organiste de la chapelle du roi, et le facteur Robert Clicquot, l'auteur futur des orgues monumentales de la cathédrale de Rouen (1689) et de la collégiale de Saint-Quentin (1703), tous deux experts choisis par Louvois.

Le procès-verbal ayant été signé tout à l'honneur d'Alexandre Thierry, on chargea le facteur Julien Tribuot de l'entretien de l'instrument avec l'approbation de son collègue. Tribuot y fit par la suite quelques augmentations réclamées par Garnier, ajoutant en 1693 une flûte de quatre pieds ouverte à la pédale, puis en 1718, un clairon de quatre pieds au même clavier. Garnier, devenu l'un des quatre organistes de la chapelle du roi, présidait encore

au relevage entrepris en 1718. Il était considéré comme l'un des organistes les plus habiles de son temps; on ne connaît malheureusement aucune des compositions qu'il dut sans doute écrire; mais peut-être, après tout, s'était-il contenté d'une réputation de brillant virtuose et d'improvisateur.

Réparé et entretenu successivement par Marcellin Tribuot de 1724 à 1750, par le facteur parisien J.-B. Carpentier († 1756), par Louis Alexandre Clicquot († 1760), puis, de 1760 à 1780, par son fils François-Henri Clicquot, le plus célèbre de la dynastie, le vénérable instrument de Thierry assura le service de l'église Saint-Louis jusqu'à la Révolution. Il était alors confié au talent de l'organiste Landrin, mais, comme il fut abandonné pendant la tourmente, il se dégrada rapidement, si bien que, le 11 fructidor an III, une commission composée des organistes Balbatre, Miroir, Landrin, et des facteurs Somer jeune et Dallery fils, déclara l'instrument hors d'état de pouvoir servir « comme ayant éprouvé une secousse violente, lors de l'explosion de Grenelle et étant de plus dans un état de vétusté qui ne permet pas d'en faire usage ». Il fut simplement donné l'ordre de fermer la tribune et d'empêcher d'y pénétrer.

A la réouverture de l'église, le facteur Jean Somer († 1830) présenta un devis de réparation qui s'élevait à la somme de 8,500 francs[1]. Ce devis, daté du 3 mars 1806, et approuvé par l'Empereur et par Lesueur, fut aussitôt exécuté. Somer s'était engagé envers le maréchal Sérurier, gouverneur de l'Hôtel, à terminer son œuvre pour le 15 août de l'année suivante.

Entre temps, Nicolas Séjan (1745-1819), le meilleur organiste de l'époque, titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice, était nommé organiste de Saint-Louis des Invalides.

La réception des travaux de restauration eut lieu le 7 octobre 1807; le procès-verbal fut signé par les organistes-experts Miroir et Charpentier, assistés de Séjan,

1. Jean Somer, qui mourut fin 1829 ou au début de 1830, était l'élève et l'associé de Callinet. En 1824, Somer déclarait entretenir depuis plus de 30 ans l'orgue des Invalides.

qui déclarèrent l'orgue recevable et firent remarquer qu'il avait été fait quelques changements et additions avantageuses à l'instrument. Somer avait complété les claviers en portant leur étendue au *ré* aigu; il avait, de plus, fait descendre la pédale au *fa* et amélioré la soufflerie.

En 1843, le facteur Gadault exécuta un relevage de l'orgue.

Louis Séjan (1786-1849) était alors organiste; il avait succédé à son père aux deux tribunes de Saint-Sulpice et des Invalides.

Après sa mort, Pierre-Edmond Hocmelle, lauréat de la classe d'orgue du Conservatoire de Paris en 1844, fut choisi pour le remplacer, après un brillant concours; mais l'état de l'orgue rendait urgente une restauration complète; elle fut décidée après l'incendie survenu le 12 août 1851, aux obsèques du maréchal Sébastiani; le conseil d'administration de l'Hôtel opina, cette fois, pour la reconstruction de l'orgue et accueillit les devis proposés par Ducroquet, Gadault et Aristide Cavaillé-Coll. Ce dernier avait établi le projet d'un instrument de quarante-deux jeux pour le prix de 36,000 francs : c'était de beaucoup le meilleur devis, car l'instrument conservait une grande partie de ses jeux de mutation et s'enrichissait de tous les perfectionnements déjà réalisés à la basilique de Saint-Denis et à la Madeleine.

Ducroquet proposait trente-huit jeux pour 30,000 francs, avec une composition mal équilibrée et la suppression de presque tous les jeux de mutation; Charles Gadault enfin, facteur de troisième ordre, offrait de construire un orgue de quarante jeux et 2,329 tuyaux, pour le prix de 26,000 francs.

Gadault, naturellement, l'emporta; le marché fut signé le 11 mars 1852 et les travaux furent reçus aux mois d'octobre et de novembre de l'année suivante.

La commission d'expertise était présidée par Auber et composée de François Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire, Lefébure-Wély, organiste de la Madeleine, Fessy, organiste de Saint-Roch, Erard, facteur d'orgues, de l'architecte Rougevin et de l'organiste titulaire Charles Poissant, qui avait succédé à Hocmelle.

C'est l'instrument actuel, mal composé, et qui a besoin

d'une complète restauration; il faudrait en profiter pour rétablir des pleins-jeux au grand orgue et au récit, qui en sont totalement dépourvus, supprimer quelques jeux d'anches en double emploi, rétablir à leur place les jeux de *tierces* et de *quintes*, et ressusciter ainsi les sonorités oubliées du chef-d'œuvre d'Alexandre Thierry.

Pièces Justificatives.

I.

[Au dos :] *Marché de Germain Pillon pour la menuiserie du fust de l'orgue de l'église, du 25 mars 1679.*

Devis des ouvrages de menuiserie qu'il convient faire pour la construction d'un fust d'orgues que Monseigneur le marquis de Louvois, au nom et comme directeur de l'hostel royal des Invalides, désire faire faire à l'esglize dudit hostel suivant les plans, profils et eslévations pour ce faits et arrestez et conformément au présent devis.

Disposition.

Premièrement. — Le dit fust d'orgues sera fait de seize pieds en montre et le positif à proportion.

Tous les bois cy après déclarés qui seront employez aux dits ouvrages seront de beaux et bons bois de chesne sains, seqs et nets, bien choisis, sans obiers, tampons, nœuds, galles ny autres fistulles quelconques, mastiqués ny fussés.

Tous les dits bois seront très proprement dressés, rabottez et assembléz suivant l'art et la propreté requises en semblables ouvrages.

Le corps du buffet des dites orgues par le hault depuis le dessus de la grande corniche de pierre qui règne au pourtour de l'église jusques au surplus de sa hauteur sera fait de dix huit pieds de hauteur, depuis le dessus de ladite grande corniche jusques au dessous de l'architrave du haut de la grosse tourelle, et de vingt quatre pieds de large, suivant les dimensions données par les facteurs, et cinq pieds de profondeur de dehors en dehors en son corps carré seulement; outre laquelle profondeur il sera continué jusques contre le mur de pignon du bout de ladite esglize.

Le corps en dessoubs, depuis le dessus de la dite grande corniche jusques sur le plancher de la trompe et corniche qui sera au droit d'icelluy, sera fait de onze pieds de hauteur et

de pareille profondeur de cinq pieds de dehors en dehors en son corps carré avec continuation des deux bouts jusques contre le mur comme cy dessus et de largeur à proportion de celluy d'en hault qui sera quinze pieds dix poulces ou environ suivant le desseing; l'autre corps au dessous depuis ledit plancher de la trompe jusques sur l'aire de pierre de taille de la tribune sera fait de pareille profondeur que cy dessus tant en son corps carré que continuation jusques contre le mur sur pareille largeur que cy dessus, dans laquelle largeur sera observée l'ouverture de grande porte d'entrée de ladite tribune marquée par les plant et desseing.

Sera observé au susdit corps d'en hault dudit buffet les cinq tourelles et les plattes faces et pillastres marquez par les plant et desseing, lesquelles tourelles plattes faces et pillastres auront les largeurs qu'ils doibvent avoir à proportion de la susdite largeur totalle de vingt quatre pieds au corps d'en hault dudit buffet et des hauteurs qui ensuivent :

La grande tourelle du milieu dix huit pieds de haut, architrave frise et corniche au-dessus et amortissement au dessus suivant le desseing;

Les deux pillastres aux deux costez de ladite tourelle chacun six poulces de large;

Les deux plattes faces aux deux costez desdits pillastres auront chacun douze pieds de hauteur depuis le dessus de la corniche d'en bas jusques au dessus de celle d'en hault et la traverse et la claire voye au dessous descendront d'un pied par le milieu et d'un pied et demy en leurs bouts et extrémités,

Les deux pillastres aux deux costez de dehors desdites plattes faces auront chacun cinq poulces de largeur ou face;

Les deux autres tourelles aux deux costez de dehors des dits pillastres, auront chacune quatorze pieds de hauteur, architrave frise et corniche au dessus et amortissement au dessus suivant le desseing;

Les deux pillastres aux deux costez de dehors desdites tourelles auront chacun cinq poulces de largeur ou face;

Les deux plattes faces aux deux costez de dehors d'icelles tourelles auront chacune neuf pieds de hault architrave frize et corniche au dessus et amortissements au dessus suivant le desseing;

La claire voye descendra à proportion de celles des autres plattes faces;

Les deux pilastres aux deux costez de dehors des dites plattes faces auront chacun quatre poulces et demy de largeur ou face;

Les deux petittes tourelles aux deux costez de dehors desdits pilastres auront chacune unze pieds de hault depuis le dessus

de la corniche d'en bas jusque dessous l'architrave, avec architrave frize et corniche au dessus et amortissement au dessus suivant le desseing;

Les deux pillastres aux deux costez de dehors desdites tourelles auront aussy chacun quatre pouces et demy de largeur ou face comme les deux précédentes;

Plus sera fait et observé audit corps d'en hault dudit buffet les architraves, frizes et corniches, chapiteaux, consolles, culs de lampes, claires voyes, testes de chérubins et autre amortissements et ornements de sculpture et d'architecture marqués par le desseing;

Le plancher qui sera fait sous le corps d'en bas du buffet à la hauteur où devoit estre la trompe sera fait de bois de grosseur suffisante pour porter le fardeau, à neuf pouces au dessus duquel en sera fait un autre de largeur du positif seulement pour couvrir les basculles qui feront jouer ledit positif, et les porte vents et autres mouvements nécessaires qui passeront entre les deux planchers.

Depuis le dessus dudit plancher jusques à l'ouverture du clavier il y aura deux pieds trois pouces de hauteur.

L'ouverture pour mettre lesdits claviers sera de deux pieds quatre pouces de hault et trois pieds quatre pouces de large et ledit vuide fermé de deux vollets.

Les frizes se desmontront pour avoir la facilité de regarder aux ressorts des sommiers affin qu'ils soient mieux et plus facilement entretenus.

Le corps carré du susdit buffet depuis le dessus de la tribune en amont sera posé en sa face de derrière d'après le plomb du bout et extrémité de la susdite grande corniche de pierre du pourtour de l'esglize.

Le positif sera posé dans le corps d'en bas du buffet en sorte que le dehors dudit positif afleure le dehors dudit buffet à la réserve seulement des tourelles d'icelluy positif lesquelles feront leurs saillies au dehors du corps dudit buffet.

Ledit positif sera fait de neuf pieds de large de dehors des [en] dehors et neuf pieds de hauteur du dessus de la corniche d'en bas jusques au dessoubs de celle d'en hault.

. . . .

II.

Marché pour la construction du grand orgue que Monseigneur le marquis de Louvois désire faire faire en la grande église de l'Hostel Royal des Invalides [*12 mai 1679*].

Pour le grand orgue.

Une montre de seize pieds d'estaim fin, poly et bruny pour

remplir toutte la façe du buffet, tant les tourelles que les plattes façes,

Un bourdon de huit pieds bouché sonnant de seize dont les deux premières octaves d'embas seront de bon bois de chèsne bien sec et le reste d'estoffe,

Un jeu de huit pieds ouvert, d'estaim sur pied d'estoffe,

Un bourdon de quatre pieds bouché sonnant de huit, dont la première octave d'embas sera de bon bois de chesne bien sec, le reste d'estoffe,

Un de quatre pieds ouvert ou prestant, d'estaim fin sur pieds d'estoffe,

Une doublette de deux pieds ouvert d'estaim sur pieds d'estoffe,

Une fourniture de cinq tuyaux sur marche d'estaim, sur pieds d'estoffe,

Une cimballe de cinq, d'estaim sur pieds d'estoffe,

Un cornet à cinq tuyaux composé de deux octaves, fait d'étoffe,

Un nazard accordé à la quinte de quatre pieds d'estoffe,

Une tierce accordée à la tierce de la quarte de Nazard, d'estoffe,

Une quarte de nazard, d'estoffe,

Une double grosse tierce accordée à la tierce du prestant d'estoffe,

Une fluste sonnante de quatre pieds, d'estoffe,

Un jeu de trompette sonnant de seize pieds, d'estaim sur pieds d'estoffe garny de ses anches et languettes de cuivre, et des rasettes de fil de fer [supprimé et remplacé par une voix humaine de huit pieds],

Un jeu de trompette sonnant de huit pieds, qui est la trompette ordinaire, fait de pareilles matières [ces deux lignes sont sur la pièce 3 et sont supprimées sur la pièce 2].

Un clairon sonnant de quatre pieds, fait de semblables matières que les deux jeux précédents,

Une voix humaine sonnant de huit pieds faite de semblables matières que les deux jeux preceddants.

Positif.

Une montre sonnante de huit pieds dont le plus gros tuyaux en montre commencera en F. Vt fa et les quatre autres plus bas seront dans le buffet, laquelle sera d'estaim fin, poly et bruny,

Un bourdon de quatre bouché sonnant de huit, dont la pre-

mière octave d'embas de bon bois de chesne bien sec et le reste d'estoffe,

Une doublette d'estaim fin sur pied d'estoffe,

Une fourniture de quatre tuyaux d'estaim sur pieds d'estoffe,

Une cimballe de trois tuyaux d'estaim sur pieds d'estoffe,

Un prestant de quatre pieds d'estaim, sur pieds d'estoffe,

Une fluste de quatre pieds d'estoffe,

Un Nazard accordé à la quinte de quatre pieds d'estoffe,

Une tierce d'estoffe,

Un larigot d'estoffe,

Un cromorne d'estaim, sur pieds d'estoffe,

Une petite voix humaine de huit pieds, d'estaim, sur pieds d'estoffe.

Dans le grand orgue.

Un troisième clavier pour y mettre dessus,

Un cornet en resonance de deux octaves, d'estoffe, et un jeu de petitte trompette en recit pour imiter le hault-bois de deux octaves, pareillement d'estaim sur pieds d'estoffe.

Dans le mesme grand orgue.

Deux jeux de pédalles, un de fluste de huit pieds et l'autre de trompette, contenant trente touches, scavoir : depuis le double D la ré en bas jusqu'en F. Vt. fa en hault.

Deux tremblants, l'un doux; l'autre fort. La pedalle de fluste doit estre toutte de bois; celle de trompette doit estre d'estaim et les pieds d'estoffe.

Il faut cinq grands souflets de six pieds de longueur et de trois pieds de largeur.

Il faut faire un bon sommier contenant quarante-huit graveures, ledit sommier sera divisé en deux et fait de bon bois de chesne bien sec garny de touttes ses chappes, registres, soupapes, mouvements abrégés, ressorts, pandulles et touttes les circonstances requises et nécessaires pour y placer et faire jouer ensemble ou séparément tous les jeux sans emprunets ny alteration.

Plus il faut faire un autre sommier contenant pareillement quarante-huit graveures fait et garny de la mesme manière que celuy cy-dessus, pour faire jouer tous les jeux du positif.

Plus encor un autre sommier contenant vingt-cinq graveures, fait et garny comme cy-dessus, pour y placer et faire jouer les jeux du cornet séparé.

Plus un autre sommier parti en deux contenant trente gra-

veures fait et garny et bien conditionné comme les autres sus dits pour y placer et faire jouer deux jeux de pédalles cy devant déclarés.

Plus faire quatre claviers lesquels seront faits de bon bois de chesne bien sec, garnis de touttes leurs pandulles et pointes. Les marches couvertes d'os bien blancs et les feintes d'ébène.

Plus faire un clavier de pédalles de bon bois de chesne bien sec, garny de tout ce qui est nécessaire.

Plus faire les tables d'abrégés et tous les abrégés tirants, mouvements, pilotes et touttes choses nécessaires pour faire jouer lesd. claviers avec facilité.

Enfin faire tous les porte-vents nécessaires tant de bois que de plomb bien conditionnés pour conduire le vent dans touttes les dites orgues.

Un buste du maréchal de Saxe par Laurent Delvaux à l'exposition des Maréchaux.

(Communication de M. Paul Vitry.)

M. Paul Vitry entretient la Société d'un buste en plâtre du maréchal de Saxe figurant actuellement à l'*Exposition des Maréchaux* (Catalogue, nº 209 f.), et qui est donné comme « attribué à Pigalle ». Cette attribution lui paraît impossible à soutenir et il reconnaît dans cette effigie une épreuve du buste dont le marbre existe à l'Albertinum de Dresde signé de *Laurent Delvaux sculpteur de la cour aux Pays-Bas.*

Le livre de M. Georges Willame sur Laurent Delvaux (Van Oest, 1914) donne de curieux détails sur le portrait du maréchal fait *ad vivum* à Bruxelles en 1745. Maurice de Saxe y prit tant de plaisir « qu'il en fit tirer cent plâtres pour les distribuer en France » (c'est un de ces plâtres sans doute auquel nous avons affaire). Il déclarait, paraît-il, que Lemoyne n'avait rien exécuté qui approchât de ce buste. Et cependant l'œuvre nous paraît à nous infiniment moins forte et incisive que les diverses études de Lemoyne d'après le maréchal, notamment la terre cuite de l'ancienne collection Doucet. Mais sans doute l'image un peu affadie de Delvaux paraissait-elle plus flatteuse et plus « jeune » à son modèle.

*
* *

M. Paul Vitry signale encore un autre buste dont l'attribution doit être retirée à Pigalle. C'est le soi-disant *Voltaire*, en terre cuite, publié par M. Germain Bapst dans une brochure en anglais (Paris, 1917) et auquel M. Rocheblave a donné place, un peu trop hâtivement, dans un appendice de son excellent livre sur Pigalle, écrit et composé avant 1914, mais qui vit le jour seulement en 1919. Le buste y figure à la planche XXXVI, commenté seulement dans quelques lignes de l'avertissement. Un marbre de ce buste figure au Musée de Dijon sous le nº 1098, sous le nom du *Marquis de Maleteste*, conseiller au Parlement de Dijon, et fut donné au Musée par le fils de celui-ci en 1860.

Le marbre du Musée de Dijon y est entré sous la dénomination de *sculpture italienne*. Les attributions subséquentes qui lui ont été données (Bouchardon ou Houdon) n'ont aucun fondement. On a remarqué au contraire que le marquis de Maleteste, compagnon de voyage du président de Brosses en Italie, pouvait y avoir commandé son buste avant ou après son voyage.

*
* *

A propos du Musée de Dijon, M. Vitry annonce que la collection Dard, qui vient d'y entrer, contient la terre cuite originale datée d'octobre 1776 du buste de Louis François de Bourbon, prince de Conty, par Mérard, dont le marbre, appartenant jadis à la collection Rodolphe Kann, fut étudié dans le *Bulletin* (1908, p. 176).

*
* *

Enfin, pour compenser la perte subie par le catalogue de l'œuvre de Pigalle d'après les observations précédentes, M. Vitry indique que le buste en bronze, dont M. Rocheblave n'avait pas retrouvé la trace, du médecin Pierre-Louis-Marie Maloet, médecin de la famille royale, et peut-être passé par les collections Pichon, Gille et Lowengard, se trouve chez M. le Dr Tuffier et en communique une photographie.

SÉANCE DU 3 NOVEMBRE 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. G. Brière, ancien président.

Présents : MM. G. Brière, R. Charlier, J. Cordey, E. Dacier, J. Laran, P.-A. Lemoisne, J.-J. Marquet de Vasselot, H. Martin, A. Ramet, P. Ratouis de Limay, L. Réau, G. Rouchès, Ch. Saunier, H. Stein.

Excusés : MM. P. Vitry, J. Guiffrey, comte d'Harcourt, L. Deshairs, A. Fontaine.

— Le Secrétaire fait connaître l'état de l'impression des publications de la Société. La *Place Royale de Bordeaux* comportera seize illustrations, et le prochain *Bulletin* seize planches, dont dix pour le *Catalogue des œuvres de Lépicié*. A ce propos, lecture est donnée d'une lettre de Madame Philippe Gaston-Dreyfus qui veut bien mettre à la disposition de la Société une subvention pour l'impression de ce Catalogue. Le Comité accepte avec reconnaissance et décide de faire 150 tirages à part de cette publication.

— Le Trésorier signale que la direction des Beaux-Arts a versé sa souscription de 3,000 fr. pour le dernier volume paru des *Procès-verbaux de l'Académie d'Architecture*.

— Le Secrétaire expose au Comité le projet qu'il a élaboré en vue de la célébration du cinquantenaire de la Société. Cet anniversaire sera fêté le mercredi 6 décembre prochain au Club de la Renaissance, rue de Poitiers, où aura lieu un banquet par souscription. Un concert de musique française ancienne, dû à la gracieuse collaboration de MM. Brunold, Bleuzet, Borel et Gervais, et auquel tous les membres de la Société seront invités, terminera la soirée. Les frais de ce concert seront assumés par la Société.

Le Comité, à l'unanimité, approuve ce projet et adresse

ses remerciements au Secrétaire, qui a préparé et organisé cette manifestation.

— Le Trésorier fait part du décès du comte Gabriel de Castres, sociétaire.

— Sont nommés membres de la Société :

Mme Bertaux, présentée par MM. Roux et Rouchès; M. Stéphane Piot, présenté par MM. Ramet et Rouchès; M. Simon Lissien, présenté par MM. Alfassa et L. Réau; M. André-Jean Hachette, présenté par MM. Godillot et Kœchlin; le Dr Félix Jayle, présenté par MM. Rouchès et Ratouis de Limay; M. Adrien Carlier, présenté par MM. Rouchès et Vuafflart; M. Andréas Lindblom, professeur adjoint à l'Université de Stockholm, présenté par MM. Ratouis de Limay et P. Vitry; Mlle Boitet, présentée par MM. René-Jean et Ratouis de Limay; M. Charles Appuhn, professeur au Lycée Saint-Louis, présenté par MM. René-Jean et Ratouis de Limay; la Bibliothèque universitaire et régionale de Strasbourg, présentée par MM. É. Champion et A. Ramet; M. Paul Gautier, professeur à l'École des Beaux-Arts, présenté par MM. Paul Jolis et Pierre Marcel; M. Edmond-Jules Membré, présenté par MM. P. Ratouis de Limay et G. Rouchès.

M. Franklyn Paris est nommé membre perpétuel.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : le comte Allard de Chollet; Mlle J. Ballot; MM. G. Bernard, G. Brière, le capitaine P. Buttin; Mlle M. Charageat; MM. R. Charlier, J. Cordey, E. Dacier, R. Dubois-Corneau, H. Fage; Mme Fiaux; MM. Gilles de la Tourette, H. Gonse, C. Gronkowski, H. Guerlin, P. Hermel, P. Jamot, A. Kahn; Mlle Laplagne; J. Laran, P. Lavallée, P.-A. Lemoisne; Mlle É. Maillard; MM. P. Marmottan, J. J. Marquet de Vasselot, H. Martin, P. Mornand, P. Olmer, Perrault-Dabot, le comte de Puymaigre, A. Ramet, P. Ratouis de Limay, L. Réau, J. Robiquet, G. Rouchès, A. Roux, Ch. Saunier, P. Schommer; Mlle Fl. Ingersoll-Smouse; MM. Tromp, J. Vallery-Radot, J. Verrier; Mme Watel-Dehaynin.

Le premier Salon de Houdon.

(Communication de M. Louis Réau[1].)

D'après tous les biographes de Houdon, c'est en 1771 que l'artiste aurait exposé pour la première fois au Salon du Louvre.

A priori cette affirmation aurait dû soulever des doutes. On sait en effet que Houdon fut agréé à l'Académie le 23 juillet 1769 : or le Salon n'ouvrait que le jour de la Saint-Louis, c'est-à-dire le 25 août. Le jeune sculpteur avait donc la faculté d'y prendre part. Pourquoi aurait-il renoncé de gaieté de cœur à ce privilège envié, particulièrement appréciable pour un débutant?

Les faits confirment la justesse de ce raisonnement. Si l'on ne s'en est pas avisé plus tôt, c'est que le nom de Houdon ne figure pas sur le livret du Salon de 1769 et que deux des salonniers les plus notoires de l'époque, Diderot et Bachaumont, n'en font pas mention à cette date. Mais il arrivait fréquemment que les envois tardifs ne fussent pas enregistrés sur le catalogue et les critiques ne se croyaient pas tenus d'être complets.

La participation de Houdon nous est révélée par les autres critiques du Salon. Nous en avons trouvé trace notamment dans le *Mercure de France*, l'*Année littéraire*, l'*Avant-Coureur*, les *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon*, les *Réflexions sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Salon du Louvre*. Ces documents qui se complètent les uns les autres nous permettent de combler les lacunes du livret et de reconstituer la liste des envois de Houdon qui comportait au moins six numéros :

1. Petit Luperque.
2. Statue de saint Jean-Baptiste.
3. Tête de saint Jean.

1. Cette étude que nous nous bornons ici à résumer a été publiée in extenso dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1923.

4. Statue de saint Bruno.
5. Buste d'une paysanne de Frascati.
6. Petite tête d'enfant en marbre blanc.

*
* *

Grâce aux précieux croquis jetés par Gabriel de Saint-Aubin sur les marges ou les feuilles de garde de son exemplaire du livret du Salon de 1769, nous pouvons apporter à cette démonstration par les textes l'appui d'une illustration par les documents graphiques. En publiant ces dessins en fac-similé, M. E. Dacier avait cru pouvoir, avec certaines réserves, attribuer au sculpteur Gois plusieurs sculptures d'une identification difficile. Tous ces pseudo-Gois sont en réalité des Houdon très authentiques. Averti par les critiques que nous avons exhumés, on n'a pas de peine à reconnaître le *Luperque*, le *Saint Jean* et le *Saint Bruno*.

*
* *

De ces trois statues exposées par Houdon au Salon de 1769 la seule qui fût bien connue était le magnifique *Saint Bruno* en marbre conservé à Rome dans l'église S. Maria degli Angeli. Le *Saint Jean* en plâtre qui lui faisait pendant avait été fracassé en 1894. Fort heureusement, un modèle réduit vient d'être retrouvé par M. Bertini Calosso dans les magasins du Musée des Thermes : il est exposé aujourd'hui à la Galerie Borghèse. Quant au *Luperque* courant nu à travers les rues de Rome en brandissant des lanières de peau de chèvre qui passaient pour féconder les femmes, nous en avons identifié un exemplaire en plâtre au Musée de Gotha.

On peut donc se représenter très exactement l'activité de Houdon pendant ses quatre années d'apprentissage à l'Académie de Rome (1764-1768). Le fameux *Écorché* de 1767, qui lui servit de préparation pour les deux statues de saint Jean et de saint Bruno, témoigne du sérieux de ses études anatomiques d'après nature. Mais il combine l'étude réaliste du modèle avec des recherches de style

et de mouvement dont il demande le secret tantôt à l'antique tantôt à Michel-Ange et à Bernin. Le *Luperque*, qui faisait peut-être pendant à la *Vestale* copiée au Musée du Capitole, tient à la fois de l'antique et de l'Apollon du Bernin. Le *Saint Jean-Baptiste* qui dérive de l'*Écorché* rappelle, par son attitude et le caractère de sa tête, le *Christ ressuscité* de Michel-Ange à Santa-Maria sopra Minerva. Ainsi se mêlent dans ces œuvres conçues et exécutées à Rome les trois sources du génie de Houdon qui, contrairement à ce qu'on croyait jusqu'à présent, n'attendit pas le Salon de 1771 pour montrer à Paris le résultat de ses efforts.

Augustin peintre en émail.

(Communication de M. Paul Marmottan.)

L'octroi de logements au Louvre à des artistes distingués (nous ne parlons pas de ceux de la Sorbonne qui semblent avoir duré plus longtemps) était depuis le Consulat et surtout en 1805, année de la lettre que nous allons produire, reconnu plein de dangers pour le Muséum, sans parler des abus auxquels il donnait lieu.

Napoléon qui était allé les constater lui-même dans la visite qu'il fit sur les lieux, c'est-à-dire rue des Orties, avant de faire commencer par l'architecte Raymond, puis continuer par Percier et Fontaine une grande galerie nouvelle que nous possédons encore, laquelle réunit le Louvre aux Tuileries, Napoléon, dis-je, ne voulut plus d'ateliers au Louvre. Et, en cette même année 1805, il signait un arrêté affectant l'entresol du Musée, là où étaient situés les ateliers, au service du Garde-Meuble. Mais il ne lésina pas sur le principe d'indemnité que comportait la dépossession des titulaires. Et, au budget de l'an XIII, comme pour le projet de budget de l'an XIV, l'intendant de la Liste-Civile, Daru, inscrivait encore vingt-deux artistes ayant cédé leurs logements au Louvre et suivant l'état arrêté par Sa Majesté « pour des pensions

se montant, dans leur ensemble, à une somme de 19,200 francs[1]. »

Augustin arrivait donc assez tard en 1805 pour introduire sa demande. La suppression des logements d'artistes au Louvre était une réforme en cours d'exécution; elle allait être bientôt virtuellement consommée. Augustin n'obtint pas pour cette raison la faveur qu'il sollicitait et durant tout l'Empire et la Restauration les livrets des Salons le domicilient 25, rue Croix-des-Petits-Champs.

14 mars 1805[2].

A Monsieur le Conseiller d'État, intendant général de la Maison de Sa Majesté Impériale.

Les Arts viennent de perdre M. Auguste, le père[3], et sa mort laisse vacant le logement qu'il occupait aux galeries du Louvre.

Augustin, peintre en miniature et en émail, demeurant dans ce moment place des Victoires, n° 15[4], prend la liberté de vous le demander. Il observe que parmi les artistes de son genre il en est déjà plusieurs qui ont obtenu une semblable faveur avant la Révolution.

M. Dumont et, depuis, MM. Isabey, Langlois et autres ont reçu cette marque des bienfaits du gouvernement et de la protection constante accordée à l'art de la peinture.

Augustin, dont Sa Majesté l'Impératrice a daigné distinguer le pinceau pour le charger de faire son portrait, croit avoir quelque droit à solliciter la même grâce et le même encouragement que ces artistes.

Il ajoute qu'il a de plus qu'eux embrassé la peinture en émail, genre que Louis XIV avait honoré d'une protection si particulière que pour attirer et fixer en France le célèbre Petitot, il lui avait offert et accordé un logement et une pension.

Malgré la grande réputation que Petitot a laissée après lui

1. Extrait d'un rapport à S. M. l'Empereur et Roi, Paris, 8 février 1806 (Archives nationales, O² 1129. *Inédit*).

2. Enregistrée sous le n° 1499, le 23 ventôse an XIII.

3. Le célèbre orfèvre et ciseleur.

4. Maison formant le coin, sans doute, de la rue Croix-des-Petits-Champs et ayant même une entrée sur la place des Victoires.

pour le désespoir des artistes, malgré les difficultés presqu'insurmontables d'un genre dans lequel il n'avait formé aucun élève et n'avait point laissé de successeur, Augustin par suite d'une étude et d'une application constante pendant plusieurs années, peut aujourd'hui avancer qu'il a surmonté tous les obstacles qui jusqu'à ce jour ont effrayé ceux qui ont voulu parcourir la même carrière; il est d'ailleurs peu de personnes que l'amour de leur art eut engagé à faire les sacrifices que ce genre exige.

Ce n'est pas à lui qu'il appartient de parler de ce qu'il a déjà exposé, mais ce qu'il peut dire c'est qu'il a le sentiment profond du degré de perfection auquel on peut le pousser et qu'il pense que sous les auspices de Napoléon, il est possible que les ouvrages en émail de son siècle surpassent ceux du siècle de Louis XIV.

Cet espoir n'est pas un titre sans doute et, malgré ceux qu'il peut réellement faire valoir pour obtenir l'encouragement qu'il réclame, il reste convaincu que le succès de sa demande est bien plutôt fondé sur la justice du magistrat à qui Sa Majesté Impériale a confié la distribution de cette partie des encouragements qu'elle accorde aux artistes.

Il vous supplie, Monsieur, d'agréer l'hommage de son profond respect.

AUGUSTIN[1].

A propos d'Augustin, nous détachons d'un journal de son temps ces deux entrefilets le concernant et qui sont sans doute ignorés aujourd'hui. Ils intéressent tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art des miniaturistes et l'un d'eux précise en même temps la date d'un beau et double portrait du baron Denon dont la trace n'est peut-être pas encore retrouvée.

I.

Les amateurs se rappelleront facilement un très beau portrait, grande miniature de M. le directeur général des Musées, exposé au dernier Salon par M. Augustin.

Ce portrait vient d'être exécuté en émail, dans les mêmes

1. Pièce originale nous appartenant.

dimensions que la miniature originale, avec un succès qui ne laisse rien à désirer[1].

II.

Depuis le siècle de Louis XIV où le célèbre Petitot fixa sur l'émail un grand nombre de portraits d'après les plus grands maîtres, ce genre de peinture était négligé et presque oublié en France.

MM. Fouvron et Weyler lui redonnèrent toute la célébrité dont il avait joui précédemment. M. Weyler excellait dans le portrait en émail d'après nature et celui de M. le comte d'Angiviller, qui fut son morceau de réception à l'Académie, a été généralement regardé comme un chef-d'œuvre de faire et de ressemblance.

En 1785, cet artiste avait été chargé par le gouvernement de peindre en émail la Collection des Grands Hommes; sa santé ne lui permit de terminer qu'un petit nombre de ces portraits que le départ de la Cour transporta chez l'étranger.

Celui de Turenne et celui de Catinat furent retrouvés lorsqu'on vendit le cabinet du prince Ferdinand de Prusse et ont été rapportés en France où il sont devenus la possession de M. le maréchal duc de Dalmatie.

Mme Weyler ayant suivi son mari dans ses travaux se dévoua entièrement à ce genre de peinture et fit tous ses efforts pour ne pas laisser perdre une seconde fois un art si précieux, mais d'une exécution si difficile.

Son courage fut couronné de succès et la dimension qu'elle a souvent employée dans ses portraits prouve que l'émail peut n'être pas seulement peint en petit à la manière du bijou, mais qu'il supporte l'action du feu jusqu'au diamètre de six à sept pouces, ce qui laisse aux traits le développement le plus favorable.

Enfin MM. Ysabey et Augustin, qui sont connus de toute l'Europe, ont consacré leur talent à ce genre d'autant plus recommandable qu'il résiste à l'action du feu, de l'eau, de la lumière et qu'il perpétue l'œuvre de l'artiste dans toute sa fraîcheur primitive[2].

1. *Journal de l'Empire* du 26 mai 1812, p. 2.
2. *Journal de l'Empire*, 12 juin 1812.

Documents sur Robert Lefèvre.

(Communication de M. Paul Marmottan.)

I.

Le portrait de Fontanes.

Le grand portrait en pied du comte Fontanes, membre de l'Académie française, qui décorait naguère encore le cabinet du ministre de l'Instruction publique, est du célèbre peintre Robert Lefèvre.

Il fut commandé, spécifie le catalogue du Salon de 1822 (année où ce tableau fut exposé) par le ministère de l'Intérieur dont dépendaient alors les Beaux-Arts. Mais il ne précise pas la date de cette commande; or l'on sait que le ministère de l'Intérieur possédait ses attributions sur les Beaux-Arts depuis 1800.

Le livret de 1822 désigne le personnage *avec son costume officiel de Grand-Maître de l'Université*, ce qui donne au tableau, malgré l'anachronisme, une valeur documentaire précieuse, ce costume étant fort beau et ayant disparu depuis six ans. Il se composait d'une simarre de soie violette à passementeries d'or et d'un long manteau noir fourré d'hermine sur lequel, à l'endroit de la poitrine et à gauche, se voit la palme réglementaire brodée en soie bleue, enfin, comme couvre-chef, d'une toque à galon d'or. Lefèvre a fixé ce costume sur sa toile avec toute exactitude.

Fontanes perdant son titre de Grand-Maître dès les premiers jours de la Restauration, ceci de par l'ordonnance du 15 août 1815 qui transférait les pouvoirs attribués au Grand-Maître à une Commission royale dite de l'Instruction publique à laquelle Fontanes n'est pas appelé[1], il est très vraisemblable que l'idée ou même un

1. Placée sous l'autorité du ministre de l'Intérieur. La charge de Grand Maître disparaît même des Almanachs royaux. Mais l'Université, qui est dans ces années-là un corps autonome (il n'y a pas de ministère de l'Instruction publique), et aux desti-

commencement d'exécution de ce portrait, qui est fort agréable, date d'avant 1815.

On ne se figure pas en effet le gouvernement de la Restauration ordonnant de peindre grandeur nature le plus haut dignitaire et le premier, même en date, de l'Université napoléonienne. Il n'avait la tête alors qu'à effacer tous les souvenirs matériels du règne précédent. Il faudrait retrouver, pour être encore plus sûrement fixé sur ce point, le papier de commande[1].

D'autre part (le fait est avéré par des documents d'archives déjà connus), Napoléon, par l'entremise de Denon, chargea les principaux artistes des effigies, en pied et en costumes de leurs charges, de ses premiers officiers et ministres[2].

Mais le Conseil royal de l'Instruction publique est porté en 1822 sur le livret du Salon de cette année-là comme étant le destinataire dudit portrait, et c'est ainsi qu'il est entré au ministère. Ce portrait appartenant à l'État, mais sans doute non achevé en 1815, a été recueilli plus tard par cette administration; le fait n'a rien que de logique. Et le Conseil en question a-t-il d'autant plus tenu en 1822 à posséder le portrait de Fontanes que celui-ci venait de décéder l'année précédente, en 1821, et que beaucoup de membres dudit Conseil étaient ses amis ou obligés.

Quoi qu'il en soit, Fontanes est représenté de face, un jour de distribution de prix, dans l'exercice de ses fonctions. Il tient de la main droite une couronne, qu'il prend sur une table où se trouvent des volumes dorés sur tranche qui sont les prix d'honneur.

Fontanes ayant été nommé Grand-Maître le 17 mars

nées duquel préside Mgr de Frayssinous, va voir restituer à ce dernier, et ceci par l'ordonnance royale du 1er juin 1822, le titre de Grand Maître rétabli.

1. Il est très vraisemblable que ces papiers reposent encore aux Archives nationales et qu'ils ont pu échapper, comme nous le constatons tous les jours, heureusement, aux attentats des réactions politiques.

2. Le Musée de Versailles en a une collection très bien groupée.

1808, date du décret constitutif de l'Université, présida le 16 août 1809, dans la salle des séances publiques de l'Institut, la première distribution générale des prix aux élèves des quatre lycées de Paris[1], à savoir : Charlemagne, Napoléon[2], Impérial[3] et Bonaparte. Il y prononça un discours reproduit dans l'Almanach de l'Université[4].

Il présida l'année suivante la même solennité. Le moment choisi par le peintre est l'un de ceux-là. D'où le caractère vraiment pittoresque autant qu'historique de cette peinture, digne à tous points de vue d'être reproduite par quelque ouvrage, car jusqu'ici, malgré le grand et louable mouvement de divulgation des documents d'iconographie qui distingue le temps présent, ce très intéressant tableau a échappé à l'attention des curieux et il manque aux recueils spéciaux.

Envoyé en 1921 à la Sorbonne par le ministre d'alors, M. Honnorat, le portrait en question orne actuellement le cabinet du vice-recteur et est, comme nous l'a écrit ce haut fonctionnaire, destiné au futur musée que l'Université se proposerait de créer dans la chapelle.

II.

Le portrait de Mons.

Le Conseil municipal de Mons, chef-lieu du département français de Jemmapes sous le Premier Empire, demanda à Denon de désigner l'artiste parisien le plus qualifié pour exécuter le *portrait en pied de Sa Majesté l'Empereur*, qu'il désirait posséder.

Le choix du directeur général des Musées dans cette circonstance se porta sur *Robert Lefèvre*[5], qui avait déjà

1. Voir la description de cette cérémonie, p. 283 et suiv., dans l'*Almanach de l'Université impériale*, année 1810, petit in-12.
2. « Henri IV » aujourd'hui.
3. Louis le Grand, *item*.
4. *Ibid.*, p. 284, 285 et 286.
5. De Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, VIII : *Spectacles et Musées*, p. 383 et 384. — Le Musée de Versailles

donné de Napoléon plusieurs portraits extrêmement appréciés tant pour la ressemblance que pour la chaleur du coloris et la finesse du modelé.

Ce portrait qui est de grandeur nature arriva à Mons en 1813 avec sa bordure et nous l'avons admiré en belle place au Musée de cette ville en 1900, où il était demeuré en parfait état. L'invasion et l'occupation allemandes de 1914-1918 — plus respectueuses ici des œuvres d'art qu'elles ne l'ont été dans les villes du Nord — n'y ont pas touché[1].

Comme les voyageurs s'arrêtent peu à Mons qui n'est pour eux qu'une station d'express, et que d'ailleurs cette ville — à tort — n'est pas visitée, il en résulte que ce très beau portrait a passé inaperçu jusqu'ici.

N'ayant jamais été privé de surveillance, ni déménagé, à la suite des révolutions, par exemple, il nous a paru en 1900 en bon aspect de fraîcheur et le plus intact des portraits de l'Empereur signés de Robert Lefèvre.

Celui de la ville de Paris par cet artiste a plusieurs fois changé de place — suivant les régimes — et, de l'hôtel de ville (salon de l'Empereur, où il se trouvait encore en 1870), il fut porté, sur l'avis de feu M. Jules Cousin qui me l'a rapporté, dans le foyer du théâtre Lyrique, place du Châtelet[2], ce qui le sauva sous la Commune, puis enfin, assez longtemps après, mis au magasin municipal d'Auteuil, où, croyons-nous, il est encore. Pourquoi donc ne reçoit-il pas un abri définitif au Petit-Palais?

Celui commandé par la ville de Dunkerque, peint par le même Lefèvre, fut brûlé officiellement en 1815 ou 1816 sur l'ordre de M. Decazes, ministre de la Police[3]. Il a été gravé au trait dans le recueil de Landon et Bonaparte y était en costume consulaire; il datait en effet de l'an XI.

possède et expose un portrait mi-corps et contemporain du baron Denon, par Robert Lefèvre.

1. Renseignement dû à M. le bâtonnier A. Dumoustier, du barreau de Mons. Lettre à l'auteur du 2 juin 1922.

2. Aujourd'hui théâtre Sarah-Bernhardt.

3. Voyez *Le peintre Robert-Lefèvre*, par Gaston Lavalley (Caen, in-4°, sans date).

Celui conservé dans la famille impériale comme ceux du Musée de Versailles et du Sénat ont subi forcément, par les diverses mutations politiques, certaines atteintes. Il y en a d'autres chez quelques amateurs. Celui du baron Gourgaud en buste, reproduit dans le livre publié par la *Sabretache* en 1921 — année du centenaire napoléonien, — paraît aussi bien original et est en somme du même type.

Il existe du portrait en pied de l'empereur par Robert Lefèvre une gravure en couleur anglaise assez rare, contemporaine et qui porte la signature estimable de Devachez. Dans cet exemplaire les fonds sont occupés par une galerie des Tuileries où s'aperçoivent des statues de grands hommes de l'Antiquité.

La belle conservation du portrait de Mons démontre en tout cas que, pour les toiles peintes, la stabilité durable dans les Musées ou galeries, à l'abri du soleil et des brusques variations de température (un chauffage moyen des salles devant être prévu pour la saison d'hiver), est chose bien désirable.

La tendance qu'ont aujourd'hui certains Musées de déplacer les tableaux pour les prêter à des expositions temporaires, dont le nombre s'est multiplié avec, ce nous semble, un certain excès à notre époque, sans être condamnable n'est pas à encourager.

On dit qu'une loi existe contre ces exodes; elle a sa raison d'être. Les dépôts publics sont à la portée de tous et point n'est besoin de faire voyager les toiles peintes comme des marchandises. Un auteur érudit, appelé à étudier les maîtres, saura bien trouver l'endroit où reposent leurs œuvres et les faire reproduire en photographie. Du maintien à leurs places dépend la bonne préservation de ces toiles auxquelles les voyages ne valent rien.

III.

Cinq portraits peu connus.

Enfin nous terminerons en signalant cinq portraits très beaux de Robert Lefèvre ignorés de Lavalley. L'exposition de l'été dernier, dite des Maréchaux, au palais de la Légion d'honneur nous fournira le premier, à savoir : *le*

portrait en pied de Mme la maréchale Soult et de ses deux enfants jouant auprès d'elle. Les personnages sont de grandeur nature. L'œuvre encore pleine de fraîcheur, vu sa bonne conservation, appartient à la marquise de Balleroy.

Le deuxième portrait inédit est celui d'une *comtesse d'Harcourt,* vue de face et de trois quarts, que nous avons pu voir récemment dans l'hôtel du duc Pozzo di Borgo, rue de l'Université, avec la Commission du Vieux-Paris. C'est une effigie de famille demeurée là et n'ayant jamais figuré dans une exposition.

Rappelons maintenant l'existence d'un autre excellent portrait presque inconnu et du même artiste, conservé dans la salle du Conseil de la Chambre des notaires, place du Châtelet, nommément celui du doyen de la corporation *Denis de Villiers* (représenté de trois quarts), daté de 1805[1].

Je citerai aussi le très beau *portrait d'Odiot,* le grand orfèvre, vu dans une exposition au Musée des Arts décoratifs, mais peu cité par les auteurs, portrait condensant dans sa touche moelleuse les brillantes qualités de Regnault, maître de Lefèvre, et le portrait de face et de trois quarts de *Jean-Victor Bertin, le paysagiste,* maître de Corot, nous appartenant. Toutes ces effigies sont de grandeur nature. Nous en parlons *de visu.*

Percier a son collègue Pâris
1804.

(Communication de M. Paul Marmottan.)

Pierre-Adrien Pâris, né en 1745 à Besançon, envoyé en Italie en 1769 par le roi pour y achever ses études d'architecture, y resta d'abord jusqu'en 1774.

1. Il existe une lithographie du temps de ce portrait qu'on rencontre parfois chez les notaires. Elle a dû être tirée à petit nombre et ne se rencontre jamais dans le commerce.

Il y a dans cette même salle du Conseil de la Corporation un très beau buste en marbre de Bévière, autre doyen, mais honoraire, et sénateur, par Delaistre (1808).

A cette époque, il donna des conseils à MM. Moreau et Percier, fut dessinateur du cabinet du roi avec résidence à Versailles, élu en 1780 membre de l'Académie d'architecture où il succéda à Soufflot. Il retourna en Italie en 1783, revint en France, fut nommé architecte des *Menus* et construisit en 1789 à Versailles la salle des *États-Généraux*, dont la gravure d'Helman nous a fait connaître la belle ordonnance.

Il retourna à Rome en 1806, y travailla avec d'Agincourt et fut directeur intérimaire de l'École de Rome en 1807, après la mort de Suvée.

Le ministre de l'Intérieur le chargea alors de faire l'estimation des antiques de la villa Borghèse, achetés par l'Empereur. Il présida en 1811 à la restauration du Colisée.

Membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome (1812), grand collectionneur et dessinateur de monuments, Pâris se retira dans sa ville natale en 1816 et y mourut en 1818. Il légua à celle-ci ses riches collections.

MM. De Gerando, conseiller d'État, membre de la Consulte française de Rome, et Charles Percier, tous deux de l'Institut, étaient les amis intimes de Pâris. En ce qui concerne Percier, on peut juger par le ton de la lettre inédite suivante, de quelle déférence, de quelle estime Percier entourait l'éminent et trop modeste architecte bisontin.

Nous avons copié ce document original dans les papiers de Pâris, conservés à la bibliothèque de Besançon.

A l'architecte Pâris.

Dimanche, 12 ventôse, an XIII
(3 mars 1804).

Mon cher Maître,

De tous les reproches que j'ai à me faire sur mon inexactitude, celui qui vous touche m'est le plus sensible.

Il y a déjà bien longtemps que notre ami *il bravo Galantuomo de Trabuchi*[1], m'a dit qu'il ne vous écriroit pas sans

1. Un des frères Trabuchi, originaires du Piémont, mais établis à Paris comme poêliers et marchands de terres cuites artistiques. Leur fabrique était protégée par le gouvernement

vous envoyer un mot de moi, je le lui promis et de bonne foi. Des occupations sans relâche et, par dessus tout, ma malheureuse négligence ont toujours reculé ma bonne intention. Enfin, je dois vous le dire avec franchise, le bon Trabuchi est revenu à la charge et pour ne pas lui donner une fausse espérance, je m'acquitte *in prezenza*, d'un devoir qui m'est cher à tous les égards.

J'ai lu dans les deux dernières lettres que notre ami a reçues de vous toutes les choses aimables et obligeantes que vous dites de moi et de mes faibles talents.

J'ose vous assurer, mon cher Maître, sur mon honneur que ce témoignage est le prix le plus flatteur que j'en recueillerai jamais et le plus grand encouragement pour continuer.

Malheureusement, puisque vous avez la bonté d'y attacher quelque prix, l'ouvrage des meubles est resté[1] en arrière à cause des travaux dont le gouvernement nous[2] avait chargés, mais j'espère m'y remettre incessamment et vous le faire parvenir de suite. Il n'y a plus qu'une chose à arranger entre nous deux, mon cher Maître, c'est l'article finances dont l'ami Trabuchi a voulu absolument s'acquitter et dont je vous supplie en grâce de ne plus le charger malgré le zèle qu'il y a mis. Vous ne voudriez pas m'ôter le plaisir de vous offrir pour cet ouvrage, comme pour tout ce que je pourrai produire par la suite, l'hommage le plus doux que j'en puisse faire.

Je suis assuré, mon cher et bon Maître, que vous connaissez trop les motifs qui dictent cet hommage pour ne pas l'agréer ainsi que les sentiments de respect et de reconnaissance avec lesquels j'ai l'honneur d'être, mon très cher et bon Maître, votre très humble, très obéissant serviteur.

Charles PERCIER.

français. Les Trabuchi avaient les fournitures pour les palais de la Couronne. Percier leur donnait des modèles.

On leur devait, en 1803, la reconstitution du belvédère dit la lanterne de Diogène, dans le parc de Saint-Cloud, monument acheté par Bonaparte, premier consul, comme objet de perspective pour son palais de campagne. Il fut détruit par le bombardement du Mont-Valérien en 1871 (il y avait dans les entours une grande batterie prussienne) et n'a jamais, depuis, été rétabli.

1. C'est-à-dire le célèbre *recueil de meubles et décorations intérieures*, dont Percier préparait une édition définitive qui parut en 1812.

2. Fontaine et lui.

Mon ami Fontaine est bien sensible à votre bon souvenir et vous prie de vouloir bien le mettre de moitié avec moi pour tous les sentiments que vous m'avez toujours inspirés.

Le portrait de Pierre Pâris, l'architecte du roi Louis XVI, auteur de jolis dessins lavés d'art décoratif pour les intérieurs, tels ceux que l'on voit dans une salle de la bibliothèque de Besançon, a été peint à mi-corps et avec beaucoup d'expression et de vigueur par Mme Hortence Lescot, en 1809, à Rome[1].

Ce portrait est dans une des salles de la bibliothèque publique de Besançon; il est signé, daté et porte ce titre :

Pierre Pâris, architecte, directeur par intérim de l'Académie impériale de France à Rome en 1807.

Mme Lescot a fait aussi un tableau (aujourd'hui au palais de Fontainebleau) daté de 1812, *Intérieur de Saint-Pierre à Rome*. Ce tableau, exposé aux Salons de 1812 et de 1814, a aussi pour sujet : *Le Baisement de la statue de Saint Pierre.*

Nous avons pu identifier parmi les personnages représentés debout dans le coin de droite, outre Pâris, Canova et Lethière assez reconnaissables. Il y a un préfet à côté d'eux ou fonctionnaire membre de la Légion d'honneur.

SÉANCE DU 1er DÉCEMBRE 1922.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. P. Vitry, président.

Présents : MM. G. Brière, R. Charlier, J. Cordey, J. Guiffrey, R. Kœchlin, P.-A. Lemoisne, J. J. Marquet

1. Elle n'avait pas encore épousé à cette date l'architecte Haudebourg.

Mme H.-L. Pâris, 1784-1845, élève de Lethière. Médaillée à plusieurs Salons.

de Vasselot, H. Martin, A. Ramet, P. Ratouis de Limay, G. Rouchès, Ch. Saunier, L. Réau, H. Stein.

Excusés : M. A. Fontaine et le comte d'Harcourt.

— Le Président annonce que M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, a bien voulu accepter de présider la fête du Cinquantenaire à laquelle sont invités, d'autre part, M. le président de la Société des Arts décoratifs et M. le directeur des Musées nationaux.

— Le Secrétaire rend compte de l'état des publications de la Société.

— M. J. Guiffrey expose le plan du *Catalogue des œuvres de Prud'hon* qu'il prépare actuellement; il indique quelles en seront les divisions et la méthode de classement des œuvres énumérées. Deux volumes seront peut-être nécessaires pour cette importante publication.

— Les démissions de Mme Den-Tex et du marquis de Lareinty-Tholosan sont acceptées.

— Sont nommés membres de la Société :

M. Marcel Nicole, attaché honoraire au Musée du Louvre, présenté par MM. J. Guiffrey et E. Dacier; le *Reale Istituto di archeologia e storia dell' arte*, présenté par MM. Rouchès et Ratouis de Limay; M. Achille Bertini Calosso, présenté par MM. Rouchès et Ratouis de Limay; M. Paul Brichet, présenté par M. le chanoine Uzureau et M. Ramet; M. C. Brunner, présenté par MM. J. Guiffrey et P. Jamot; M. François Boucher, présenté par MM. Marquet de Vasselot et Aubert; M. François Breton, présenté par MM. J. Vallery-Radot et P.-A. Lemoisne; M. Debidour, secrétaire de la commission du Vieux-Paris, présenté par MM. Lemonnier et G. Rouchès.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Présents : MM. le comte Allard du Chollet, C. Appuhn, M. Aubert; Mlle J. Ballot; MM. A. Boinet, G. Brière, le capitaine P. Buttin; Mlle M. Charageat; MM. R. Charlier,

J. Cordey, R. Dubois-Corneau, Dumolin; Mlle Duportal; Mme Fiaux; MM. Ed. Girod de l'Ain, A. Godillot; Mme Ed. Grenier; MM. H. Guerlin, J. Guiffrey, C. Jeannerat, P. Jolis, R. Kœchlin; Mme la vicomtesse de Lagrange, Mlle L. Laplagne; MM. P. Lavallée, H. Lefuel, S. Lissim, E. Mareuse, P. Marmottan, J. J. Marquet de Vasselot, commandant E. Martin; Mme Maumené; colonel Maumené, M. G. Perdreau; Mme J. Potrel; MM. A. Ramet, P. Ratouis de Limay, L. Réau, G. Richebé, R. Richebé, G. Rouchès, A. Roux, Ch. Saunier; Mme la comtesse J. de Sayve; le marquis de Sayve; Mme la baronne E. Seillière, Mlle Ingersoll-Smouse; MM. H. Soulange-Bodin, A. Tessier, J. Vallery-Radot, P. Vitry.

Les portraits d'enfants dans l'œuvre de Largillière.

(Communication de M. Gabriel Rouchès.)

Parler de portraits d'enfants par Largillière peut paraître un paradoxe. Cet artiste a plutôt la réputation d'un peintre pour grandes personnes; les enfants semblent n'avoir pas eu plus de place dans ses tableaux que dans les salons de ses modèles habituels. Cependant, des œuvres, peu nombreuses mais significatives, témoignent que le peintre a su représenter les tout petits, sinon dans leurs jeux et avec leur turbulence, du moins avec leur fraîcheur et leur sourire; dans ces œuvres, son art n'apparaît pas moins grand que dans ses effigies de personnages sérieux et dignes.

Le talent de Largillière comme peintre d'enfants se révèle principalement dans une suite de quatre portraits qui enregistrent la croissance, entre trois et sept ans, du jeune prince de Galles, Jacques-François-Édouard Stuart, fils de Jacques II d'Angleterre. Les trois premiers de ces portraits nous ont été conservés par des gravures d'Edelinck et de Van Schuppen; les originaux en sont perdus; on ne peut pas même affirmer qu'ils ont été peints; cependant, comme me le faisait remarquer notre confrère, mon ami, M. Dacier, l'indication : *Largillierre pinxit*, qui se trouve sur ces estampes est probante jusqu'à un certain

point. Dans le cas d'un simple dessin, la mention : *delineavit* aurait figuré sur ces gravures.

Quant au quatrième portrait qui réunit à Jacques Stuart sa jeune sœur Louise, l'original existe. Ce tableau n'a pas la réputation qu'il mérite pour la raison qu'il est exposé dans un musée de Londres, peu fréquenté des visiteurs bien que contenant nombre de tableaux et de sculptures d'un intérêt non seulement iconographique mais artistique. J'ai nommé la Galerie nationale de portraits où cette toile, léguée par le comte d'Oxford en 1895, figure sous le numéro 976. Lors d'une récente visite à ce musée, ce tableau qui est en parfait état, m'est apparu comme une des plus belles œuvres qu'ait laissées Largillière.

Avant d'étudier les portraits dont je viens de parler, il est nécessaire d'en évoquer les modèles et d'indiquer les circonstances dans lesquelles Largillière fut appelé à les représenter. Il était connu de la famille royale d'Angleterre, pays où il avait été à trois reprises : tout jeune, à neuf ans, en 1565-1566; puis, de sa dix-huitième à sa vingt-deuxième année, de 1674 à 1678; enfin, peu avant la révolution de 1688, sans doute pour peindre les portraits de Jacques II et de sa seconde femme, Marie-Éléonore d'Este-Modène, épousée en 1674. On ignore ce que sont devenus ces derniers portraits dont Smith a laissé d'assez mauvaises gravures.

En 1688, la reine Marie, longtemps stérile, donna le jour à un prince-héritier. Mais cette naissance, au lieu d'enthousiasmer les Anglais, détermina en partie la révolution qui éclata la même année. La reine était impopulaire; on prétendit que son enfant n'était pas fils du roi; on parla même d'une supercherie qu'elle aurait imaginée. La situation empira à tel point que cette princesse dut, dans la nuit du 19 décembre 1688, se sauver de Londres avec son enfant, sous la protection de Lauzun envoyé spécialement par Louis XIV. Après une traversée dangereuse sous tous les rapports, les fugitifs abordèrent à Calais et gagnèrent Versailles où, en janvier, le roi Jacques vint les rejoindre. Louis XIV prêta le château de Saint-Germain à ses cousins. C'est là que naquit, en 1692,

Louise-Marie-Thérèse Stuart. Cette princesse devait mourir en 1712 de la petite vérole. Son frère échappa à ce mal qu'il avait également contracté; il tenta par la suite de reconquérir son royaume et mourut en exil.

Son début dans la vie excita la pitié des Français. De nombreuses images prouvent la popularité du petit prince que N. Arnoult et Gautrel présentent en bas âge, et deux séries d'estampes, l'une par Bonnart, l'autre, anonyme, éditée par Deshayes, le montrent un peu plus grand. L'adolescent et l'homme fait revivent dans les portraits peints par De Troy et Nicolas Belle et dans les petites estampes de Larmessin.

Il était réservé à Largillière de laisser les effigies les plus vivantes de l'enfant royal. Le premier portrait, gravé par Edelinck (1692), offre un enfant coiffé d'un chaperon à plumes et vêtu d'une robe de dentelles. Le second portrait est de la même année, gravé par Van Schuppen; le jeune prince paraît quelques mois de plus, robuste baby anglais, aux yeux clairs, engoncé dans une robe décolletée. Drevet traduisit la troisième effigie, contemporaine du tableau de Londres. Jacques Stuart est maintenant un petit homme, en costume de cour; ses cheveux, ondulés avec symétrie, jouent la perruque. Conscient de son rôle, il porte sur son visage une expression sérieuse.

Il est à peu près identique dans le tableau de la Galerie de portraits. Cette toile est datée et signée sur un grand vase à droite qui porte le nom des personnages représentés[1]. Largillière, qui avait alors quarante et un ans, était dans la force de l'âge et déjà célèbre.

Les petits princes se tiennent debout au milieu d'un parc, probablement au vieux château de Saint-Germain, résidence de leurs parents. Ils sont en costume de cérémonie : lui en habit rouge, elle dans une robe de satin blanc, occasion pour l'artiste de montrer sa virtuosité comme peintre d'étoffes. Jacques et sa sœur, âgée seulement de trois ans, ont le maintien grave de personnes faites. Largillière a été obligé de les camper dans cette

1. Iacobus Walliae Princeps an. aet. 7°. Ludovica Princ. an. aet. 3°. N. de Largillier[re], 1695.

attitude un peu figée; mais, par contre, on constate le sentiment naturaliste avec lequel il a traité les chairs, le cou, les bras potelés de la petite fille. Élève des Flamands qui lui apprirent à peindre des fleurs, des fruits et des animaux, il a représenté un magnifique perroquet rouge et un lévrier que caresse le petit garçon. La manière dont il a rendu les pattes fines et la poitrine de cet animal décèle le maître d'Oudry.

Après ce tableau, Jacques Stuart ne reparaît plus dans l'œuvre de Largillière. C'est longtemps après, vers 1709, que nous retrouvons une nouvelle figure d'enfant dans un tableau attribué à Largillière, la composition commémorative (aujourd'hui à Londres, coll. Wallace) où il groupa Louis XIV, le Dauphin, le duc de Bourgogne et le duc de Bretagne, qui devait mourir tout jeune en 1712. Ce petit prince, âgé de deux à trois ans, que sa gouvernante tient en lisières, est vêtu d'une longue robe à traîne, décolletée et à demi-manches. Il est coiffé de la toque à plumes verticales que l'on a déjà vue sur la tête de Jacques Stuart dans le premier portrait de 1692[1]. Le duc de Bretagne reparaît dans un tableau qui, M. Dacier l'a prouvé ici même[2], provient de l'hôtel de la Ferté et fut vendu à Londres, en 1922, avec la collection Burdett-Coutts. L'enfant, encore habillé de sa longue robe, mais la tête serrée dans un bonnet, se dresse sur un tabouret, dans une attitude mouvementée et pleine de vie.

Le dernier portrait auquel je fais allusion est celui de la jeune Infante d'Espagne, cousine et fiancée de Louis XV, renvoyée, plus tard, dans les circonstances que l'on sait. Ce tableau fut exécuté en 1724, l'année où fut décidé le départ de cette jeune princesse qui avait été

1. É. Dacier, *A propos du collectionneur L.-G. Gaignat. Les peintures historiques de l'hôtel de La Ferté, rue Richelieu*, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1920, p. 52-55; W. G. Constable, *Largillière, an iconographical note*, dans *The Burlington magazine*, septembre 1922 et février 1923.

2. É. Dacier, *Une deuxième et une troisième peinture de l'hôtel de La Ferté retrouvées*, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1922, p. 111-126.

amenée en France à l'âge de trois ans, en 1721. Il se trouve au Musée du Prado, en provenance de la collection de Philippe V au Palais de Saint-Ildefonse. L'œuvre est signée et datée sur un carreau du pavement à droite[1]. La petite princesse, qui n'a que six ans, est représentée en grand costume de cour, dans une robe en tissu d'argent; elle est poudrée, fardée et parée de nombreux bijoux. Ce costume et ce maquillage jurent-ils trop vivement avec l'âge du modèle ou bien la main du vieux Largillière (il a soixante-dix-huit ans) s'est-elle alourdie? Cette œuvre produit une impression peu agréable et peu sympathique. Le visage de la petite fille est dur, paraît vieillot et ratatiné. Elle donne plutôt l'impression d'une naine que d'une enfant. Largillière a dû laisser d'autres portraits d'enfants dont je ne prétends pas donner une liste complète. Ceux que j'ai cités suffisent à prouver que, dans ses effigies d'enfants, il a montré une maîtrise égale à celle dont témoignent ses effigies de personnages plus âgés. Enfin, le portrait de Londres m'apparaît comme un de ses chefs-d'œuvre : à côté d'un sens psychologique profond, l'artiste y a déployé une incomparable valeur comme coloriste, notamment dans le rendu des étoffes. Ce tableau mérite d'être davantage connu et admiré.

Identification d'un tableau conservé au Musée de Versailles.

Revue de garnison passée a Strasbourg entre 1779 et 1781 par le marquis de la Salle, commandant en second en Alsace[2].

(Communication de M. Jean Vallery-Radot.)

M. Jean Vallery-Radot étudie un tableau donné en 1916 par Mme Normand au Musée de Versailles. Ce tableau

1. N. de Largillierre, Pinx. 1724.
2. L'étude de M. Jean Vallery-Radot paraîtra in extenso dans le prochain fascicule des *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art* (n° 2).

représente une revue de garnison sous les murs de Strasbourg à l'époque de Louis XVI, ainsi que l'ont établi de précédentes études[1]. Mais on n'avait pu jusqu'à présent identifier le lieutenant-général passant la revue, pas plus d'ailleurs que les personnages qui l'entourent.

En réduisant le problème à ses données purement généalogiques et en se basant sur l'identification des uniformes, l'auteur est arrivé à prouver que cet officier général n'était autre que le marquis de la Salle, entouré de son épouse, la marquise de la Salle, née Clermont-Chaste, et de ses cinq enfants : Élisabeth-Claudine, née en 1762; Marie-Anne-Louis, né en 1764; Marie-Charlotte, née en 1768; Marie-Charles-Louis, né en 1769; Pauline-Éléonore, née en 1772.

La scène se place entre novembre 1779 et novembre 1781, dates extrêmes du temps passé à Strasbourg par le régiment de Condé-Infanterie qui défile au second plan.

Une statue de Polyphème attribuable a Puget.

(Communication de M. Paul Ratouis de Limay.)

M. P. Ratouis de Limay montre plusieurs photographies d'une statue de Polyphème qui a été récemment trouvée à Neuilly-sur-Marne et dégagée d'un mur où elle était encastrée depuis la Révolution. Cette statue, en pierre très dure, au grain très serré, mesurant 2m40 de hauteur, représente le Cyclope homérique vu en pied, la tête tournée vers la droite, le corps courbé sous l'effort qu'il fait pour soulever le quartier de roc qu'il va jeter sur son

1. Catalogue de l'Exposition rétrospective des Armées de terre et de mer en 1900, par Germain Bapst (n° 124). Cf. également un article dans le *Carnet de la Sabretache* (n° 94), p. 608, plus récemment une communication de M. de Nolhac à la Société de l'Histoire de l'Art français (*Bulletin de la Société...* (1920), p. 194) et un article du même auteur dans la revue *Les Arts* (1920), n° 182, p. 1, intitulé : *Les récents accroissements du Musée de Versailles.*

rival Acis, une draperie enroulée au bas du torse. Par la robustesse de sa construction, par l'aisance de son exécution, cette statue évoque singulièrement une œuvre de Pierre Puget qui se trouve au Musée de Rouen : l'*Hercule terrassant l'hydre de Lerne.*

Le modelé puissant du torse du Cyclope, tordu par l'effort, coupé de saillies, est tout proche de celui de l'Hercule. Dans les parties qui n'étaient pas protégées par le mur, la pierre a malheureusement souffert des injures du temps comme de celles des hommes; le nez a été cassé; de la jambe gauche, il ne subsiste, à partir du genou, que quelques morceaux. Toute la partie basse de la statue a été rongée par l'humidité; on distingue cependant encore une flûte de Pan et, à gauche, une feuille d'acanthe telle que l'on en voit à la base de l'Hercule. Au-dessous du pied droit de Polyphème, les traces d'une signature et d'une date sont visibles : signature dont un P, un E et un T sont encore lisibles, date qui semble comporter deux 6.

La propriété sur l'emplacement de laquelle le Polyphème a été trouvé est nettement indiquée, avec ses bâtiments, son parc bien dessiné, ses bosquets, sur le plan dressé en 1782 par Sémané; elle était située entre la grand'-route de Paris à Lagny et le chemin de Neuilly à Gagny. Elle appartenait, à la fin du XVII[e] siècle, à la veuve d'un conseiller du Roi, M. Ricordeau; au XVIII[e] siècle, elle passa successivement entre les mains d'un président au Parlement, Louis Chauvelin, et de la veuve d'un autre président, Louis Denis Talon, fils d'Omer Talon, puis du marquis de Novion et de Charles-Henri de Clermont-Tonnerre. Rien ne subsiste aujourd'hui de cette importante propriété.

Si l'histoire de cette sculpture reste encore mystérieuse, sa valeur artistique est incontestable. Puissante sans exagération qui en compromette l'équilibre, harmonieuse dans l'ensemble de ses lignes, elle exprime, avec intensité, l'idée de la force chère à l'auteur des *Cariatides*, de l'*Hercule gaulois* et du *Milon de Crotone;* elle n'est pas indigne d'avoir été taillée par lui.

CINQUANTENAIRE DE LA SOCIÉTÉ

6 DÉCEMBRE 1922.

Pour fêter le cinquantième anniversaire de la fondation de la Société, un banquet par souscription a eu lieu le 6 décembre 1922, au Club de la Renaissance française, sous la présidence de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, membre de l'Institut, assisté de M. Paul Vitry, président de la Société.

Assistaient au banquet : Mlles J. Ballot et Jacqueline Bouchot; Mme la vicomtesse de Janzé; MM. P. Alfassa, M. Aubert, L. Bleuzet, A. Blum, A. Boinet, E. Borrel, G. Brière, P. Brunold, Fr. Carnot, R. Charlier, L. Deshairs, A. Dezarrois, C. Dreyfus, E. Gelis, L. Gillet, R. Gimpel, A. Godillot, H. Guerlin, J. Guiffrey, le comte L. d'Harcourt, L. Hautecœur, le Dr Jayle, René Jean, A. Joubin, A. Kahn, R. Kœchlin, G. Lechevallier-Chevignard, Max Leclerc, H. Lefuel, P.-A. Lemoisne, A Lévy, J. Locquin, M. Lotte, Pierre Marcel, Fr. Marcou, E. Mareuse, P. Marmottan, J. J. Marquet de Vasselot, G. Migeon, M. Nicolle, A. Pereire, A. Ramet, P. Ratouis de Limay, F. Raugel, L. Réau, S. de Ricci, G. Richebé, R. Richebé, G. Rouchès, Ch. Saunier, le marquis de Sayve, H. Soulange-Bodin, A. Tessier, J. Vallery-Radot, J. Verrier, D. Weill, G. Wildenstein.

S'étaient excusés : MM. le comte de Camondo, J. Cordey, Fr. Courboin, G. Denoinville, d'Estournelle de Constant, A. Fontaine, Jaccaci, L. Lacrocq, P. Lavallée, H. Lemonnier, A. Michel, A. Morancé, H. Prunières, L. Régnier, R. Sandoz, L. Vaudoyer, F.-A. White.

A la fin du banquet M. Paul Vitry, président de la Société, et M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, membre de l'Institut, ont prononcé les discours suivants :

DISCOURS DE M. PAUL VITRY.

Mesdames, Messieurs,

Nous sommes réunis ce soir pour fêter le cinquantenaire de la Société de l'Histoire de l'Art français. Disons

tout de suite, pour être précis, suivant l'esprit de nos fondateurs et suivant les bonnes méthodes critiques, que c'est dès 1870 que la pensée d'où devait sortir la Société reçut un commencement d'exécution. Des réunions avaient eu lieu au printemps, des documents furent réunis, il y eut dix feuilles imprimées et tirées. Mais la déclaration de guerre et l'année terrible vinrent tout interrompre. On se reprit au travail en 1872 et le premier volume de la *Nouvelle série* des *Archives de l'Art français* porte le millésime de 1872, date de notre premier exercice.

Marquons aussi tout de suite, pour être juste, que cette nouvelle série d'archives ne faisait que continuer la première qui avait vu le jour de 1851 à 1860, chez l'éditeur Dumoulin, parallèlement à l'*Abecedario* de Mariette, et évoquons tout d'abord la mémoire du grand ancêtre, du patron de notre Société, le marquis Philippe de Chennevières, qui en fut, en 1872, le président d'honneur, mais qui en avait été, vingt ans auparavant, le véritable initiateur. Il était parti, avec sa nature généreuse et fougueuse, un peu à l'aventure (c'est lui qui l'a dit), n'ayant qu'une médiocre poignée de documents en main, mais plein d'ardeur et de confiance dans les collaborateurs inconnus que le grand mouvement d'érudition contemporain, celui des Laborde, des Eudore Soulié, des Leroux de Lincy, allait lui amener.

En 1872, M. de Chennevières n'était encore que conservateur du Luxembourg, mais il devait devenir l'année suivante directeur des Beaux-Arts. C'est une bonne fortune pour nous, Monsieur le Directeur, que d'avoir pour nous présider ce soir celui qui aujourd'hui remplit si dignement sa place. Vous n'êtes, du reste, mon cher Directeur, ni le premier, ni le second à venir vous asseoir parmi nous. Paul Mantz, Castagnary, M. Henry Marcel, que sa santé retient loin de nous ce soir, vous avaient précédé rue de Valois et nous avaient apporté aussi, comme présidents ou comme membres de nos comités, le secours de leur érudition, de leur finesse ou de leur hardiesse de goût et de leurs initiatives généreuses.

Mais nous sommes particulièrement heureux de vous

avoir; car nous saluons en vous non seulement le chef de nos administrations artistiques, le « surintendant », mais l'homme de haute culture que ses études personnelles prédisposaient mieux que quiconque à comprendre nos efforts et à s'y associer. Nous savons que parmi les multiples questions qui vous assiègent, il en est une à laquelle vous vous attachez avec prédilection, c'est celle de nos *Monuments historiques*, c'est-à-dire d'une des principales parties de notre patrimoine national. Vous en avez étudié l'histoire, vous en connaissez les besoins, vous en dirigez attentivement et logiquement l'entretien, je ne dis pas la restauration. Nous ne saurions oublier le soin que vous avez mis, durant la dernière guerre, à les défendre contre des périls inouïs, celui que vous apportez à en panser respectueusement les blessures, l'activité ingénieuse que vous avez déployée, en ces temps de pénurie budgétaire, pour trouver les ressources nécessaires à ces soins pieux. Si, pour beaucoup, le marquis de Chennevières restera l'homme des commandes de la décoration du Panthéon, Henri Roujon celui de la Caisse des Musées, si d'autres directeurs auront marqué leur passage par leurs réformes ou leurs achats, je ne veux médire d'aucune de vos initiatives, mais je crois que vous resterez le créateur de la Caisse des Monuments historiques et l'animateur de ce magnifique service.

Nos préoccupations ordinaires ne semblent pas s'attacher exclusivement comme celles de telle autre société archéologique à ces monuments historiques, mais nous ne pouvons oublier qu'ils sont le plus beau fleuron de la couronne de l'art français; parmi nos fondateurs de 1872 figuraient des architectes illustres comme Corroyer, Lisch, Eug. Millet, Charles Garnier, Davioud, Paul Sédille, et nous regrettons un peu aujourd'hui de ne pas voir à côté de vos collaborateurs, administrateurs ou érudits, comme Frantz-Marcou, Perrault-Dabot, Mansart de Sagonne ou Jean Verrier, qui sont des nôtres, quelques-uns des techniciens éminents de ce corps d'élite des architectes des Monuments historiques.

Nous eûmes comme premier président en 1872 Anatole

de Montaiglon. Que n'ai-je le loisir d'évoquer comme il le conviendrait cette curieuse figure d'érudit passionné, de curieux universel que ceux de notre génération ont à peine connu, mais dont l'activité inépuisable à laissé des traces si précieuses dans tant de domaines, de ce grand travailleur qui avait repris à son compte la fameuse devise *De jour en jour en apprenant mourant* et qui l'appliqua jusqu'au bout! Ouverture d'esprit singulière, inépuisable obligeance, indifférence aux honneurs, modestie pittoresque, tels sont les traits essentiels, d'après nos anciens, de cet ouvrier de la première heure qui, à vingt-quatre ans, en 1848, rêvait de faire comme thèse à l'École des chartes un Dictionnaire des artistes français du moyen âge et de la Renaissance; qui fut, trois ans après, un des collaborateurs les plus actifs des *Archives de l'Art français* et qui mourut en 1895, en corrigeant les épreuves de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, après avoir publié pour nous les dix volumes des *Procès-verbaux de l'Académie*.

Jules Guiffrey, qui fut secrétaire de la Société sous la présidence de Montaiglon, de 1872 à 1895, puis président après lui, n'avait pu, vu son âge, collaborer aux premières *Archives*. Il fut l'âme agissante et régulatrice des secondes. Travailleur infatigable, lui aussi, il laisse une œuvre énorme, où la précision scientifique s'allie au sens de l'art le plus perspicace. Je n'ai pas à rappeler ici sa haute conscience professionnelle et la place éminente qu'il sut tenir aux Archives nationales et à la manufacture des Gobelins. Mais les modèles qu'il nous a donnés dans ses *Comptes des Bâtiments du roi*, ses *Inventaires du duc de Berry*, ses *Caffiéri* ou son *Histoire de la tapisserie* sont dans toutes les mémoires.

Accueillant et libéral, offrant dans sa propre maison de la rue d'Hauteville un asile aux réunions de ses confrères de la Société, il fut vraiment le centre de ralliement et la cheville ouvrière de la Société pendant de longues années.

C'est autour de lui qu'elle se reconstitua plus jeune et

plus vivante, grâce à la propagande opportune de notre ami Pierre Marcel en 1906.

Les travailleurs ou les amateurs de la génération de 1872, les Courajod et les Darcel, les Gaston Paris et les Georges Lafenestre, les Bonnaffé et les Gaston Dreyfus s'étaient fatigués, dispersés ou avaient disparu. Ils s'étaient peut-être insuffisamment recrutés, confiants dans l'activité, qui suffisait à entretenir les publications de la Société, d'une poignée de savants acharnés.

Un flot nouveau montait et vint à la rescousse. Nous fûmes une centaine dès l'abord et la moisson des documents inédits reprit de plus belle : les publications régulièrement suivies, Bulletin, Archives, monographies, se succédèrent. Mais on ne s'en tint pas là ; bien des esprits s'étaient ouverts : aux travailleurs isolés, aux professionnels de l'érudition vinrent se joindre des professeurs, des fonctionnaires, des amateurs ; nous sommes plus de quatre cents aujourd'hui. Aux besognes confidentielles d'autrefois succédèrent des discussions plus ouvertes. Certes les principes restaient identiques : réunion de matériaux plutôt que dissertations esthétiques. « Nos *Archives*, écrivait Montaiglon en 1862, ne doivent pas être un édifice ; c'est une carrière ou chacun peut, à l'occasion, venir chercher, déjà dégrossies, les pierres qui peuvent lui être nécessaires. » Mais aux textes, aux quittances, aux lettres inédites, nous avons cru pouvoir ajouter les documents graphiques, attaquer les œuvres elles-mêmes ; un souffle d'art a pénétré plus largement parmi nous ; nous ne nous sommes plus contentés d'être des archivistes, des notaires, disait Courajod.

Des séances régulières et animées se sont tenues : d'abord dans l'accueillante maison du Pavillon de Marsan, ouverte grâce à la bienveillance du président de l'Union centrale des arts décoratifs, notre regretté confrère Georges Berger, dont nous sommes heureux de saluer ici ce soir le successeur, M. François Carnot. Puis, le besoin d'espace et de secours nouveaux, les projections, demain peut-être le cinématographe ! nous poussèrent vers l'École

du Louvre, dont l'accès nous fut rendu facile grâce à notre directeur M. d'Estournelles de Constant. Il s'est souvenu de la place qu'avaient tenue dans la Société les représentants des Musées nationaux, depuis Chennevières, Barbet de Jouy, Courajod, Lafenestre, jusqu'à M. André Michel et à ceux d'aujourd'hui que je ne citerai pas..., ils sont trop !

Peut-être nous permettra-t-il même de lui amener un jour quelques musiciens. La musique fait partie intégrante de l'art français; il me semble, nous avons patronné la publication du Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque nationale, par notre brave et regretté confrère Écorcheville; nous avons parmi nous des historiens de la musique comme MM. Prunières et Raugel, qui nous ont déjà entretenus de leurs sujets favoris. Si les historiens de la peinture et de la sculpture produisent leurs preuves dans nos séances, pourquoi ceux de la musique ne le feraient-ils pas aussi? En tout cas, pour nous mettre en goût, Mesdames et Messieurs, nous avons prié M. Raugel d'organiser le concert de musique ancienne de ce soir avec notre dévoué secrétaire M. Ratouis de Limay, dont je ne trahirai pas la modestie en disant que l'art musical est un peu aussi le domaine privé de l'historien de Perronneau. Vous y pourrez applaudir, comme le méritent leur gracieux concours et leur talent reconnu, MM. Louis Bleuzet, professeur au Conservatoire, Eugène Borrel, violoniste, Paul Brunold, claveciniste, et François Gervais, violoncelle soliste des concerts Lamoureux.

Nos séances et nos publications, enrichies parfois de quelques contributions généreuses dont nous sommes particulièrement reconnaissants à leurs auteurs, se sont régulièrement poursuivies depuis 1906, même pendant les dures années de la grande guerre de 1914 à 1918. La Société a tenu et elle s'est trouvée plus florissante que jamais au lendemain de la victoire. C'est elle qui a pris l'initiative de la convocation et de l'organisation d'un Congrès d'histoire de l'Art en 1921, où se sont réunis nos alliés et nos amis de l'étranger, congrès qui, nous pouvons le constater sans

fausse honte, a largement servi le rayonnement de la pensée et de l'art français.

Cette croissance continue et ces succès, c'est d'abord, Messieurs, à l'autorité et à l'activité de ses présidents que la Société les doit. Après Jules Guiffrey, nous avons eu à notre tête des hommes comme Maurice Tourneux et Alexandre Tuetey, archivistes, bibliographes, historiens éminents, qui manquent à l'appel aujourd'hui et qui représentaient parmi nous l'esprit de la vieille société.

M. André Michel nous a apporté, avec l'autorité de sa carrière de critique, de conservateur et de professeur, avec l'autorité plus grande encore de son caractère, un appui moral considérable. C'est lui qui a assumé la lourde tâche de présider le Congrès de 1921 ; le succès mondial de son *Histoire de l'art* l'y prédestinait et vous savez tous comment il s'en est acquitté. M. Henry Lemonnier était aussi pour beaucoup d'entre nous, grâce à l'enseignement qu'il avait inauguré en Sorbonne, un maître respecté et aimé, que nous avons été heureux et fiers de retrouver à notre tête. Il s'est dévoué depuis à la continuation de l'œuvre de Montaiglon en se chargeant de publier les *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture;* qu'il en soit ici publiquement remercié!

MM. Henry Martin et Henri Stein nous ont apporté, avec leur dévouement scrupuleux, l'étendue de leurs compétences, qui va des origines de notre art national aux époques les plus récentes et les plus goûtées de notre temps, des maîtres d'œuvres et des enlumineurs du moyen âge aux peintres et aux sculpteurs du XVIIIe siècle. J'ai déjà dit ce que nous devions à M. Henry Marcel, ancien directeur des Beaux-Arts, puis des Musées nationaux. Les autres m'excuseront de les nommer simplement. Marquet de Vasselot, Brière et notre président de demain, Jean Guiffrey, qui reprendra parmi nous la succession paternelle, appartiennent, comme moi-même, à une nouvelle génération, je ne peux plus dire à une génération de jeunes, puisque nous avons tous atteint ou légèrement dépassé l'âge respectable de notre Société et pourrions

presque fêter ce soir notre commun cinquantenaire. Nous avons fait ou ferons de notre mieux. Voilà tout.

Mais la prospérité d'une Société, Messieurs, ne dépend pas seulement de l'autorité, de l'activité, ou de la simple bonne volonté de ses présidents. Chennevières et Montaiglon faisaient déjà jadis largement appel dans leurs avertissements à la collaboration active de leurs adhérents. Je vous dirai de même; c'est entre vos mains, Messieurs, et vous aussi, Mesdames, puisque vous avez bien voulu nous apporter votre concours et puisque déjà nous avons consacré l'un de nos volumes au remarquable travail de Mlle Ballot sur l'ébéniste Cressent, c'est entre vos mains qu'est l'avenir de la Société. Elle sera ce que la feront vos recherches et vos communications. A vous de nous apporter les textes nouveaux, les monuments inédits, peu connus, ou renouvelés par vos commentaires, qui s'ajouteront à la masse de ceux déjà accumulés et qui s'expriment par ce monument composé bientôt d'une centaine de volumes publiés par la Société à la gloire de l'Art français.

Nous sommes les bons ouvriers de ce monument qui consacre et met en lumière le passé de notre pays sous une de ses faces les plus brillantes. Mais nous travaillons sans préjugé et sans parti pris. Le philosophe Victor Cousin, collaborateur un peu inattendu de nos anciennes *Archives*, reprochait un jour avec quelque hauteur à Montaiglon d'avoir discuté l'attribution à Jean Cousin de la statue de l'amiral Chabot. « C'est un crime de lèse-patrie, disait-il, que de mettre au jour des documents de nature à porter atteinte aux gloires consacrées et aux grands noms de l'école française. » Qui de nous, Messieurs, ne donnerait raison à Montaiglon ? Pour moi, si l'un de vous m'apportait demain le document décisif qui prouverait que la Diane de Jean Goujon n'est pas de Jean Goujon, j'effacerais sans scrupule le nom du grand sculpteur du cartel placé au-dessous de la pièce considérée jusqu'ici comme son chef-d'œuvre. Nous mettons au-dessus de tout, suivant l'enseignement de nos maîtres, le respect de la science et de la vérité historique.

C'est dans cet esprit, Mesdames et Messieurs, que nous continuerons à travailler, c'est grâce à l'activité désintéressée de ses recherches que notre Société gardera son bon renom et méritera son succès permanent en l'honneur duquel je vous prie de lever vos verres avec moi.

Discours de M. Paul Léon.

Depuis de nombreuses années, j'ai été trop occupé par l'administration des arts pour penser à leur histoire. Un temps viendra, je l'espère, plus libre et plus riche en loisirs, où j'aurai conquis quelque droit de m'asseoir à votre table, non plus pour la présidence d'un soir mais pour le travail utile d'une réelle collaboration. Je me félicite, en attendant, que ma destinée administrative m'ait permis de m'associer à la commémoration de votre cinquantenaire. Pour les Sociétés comme pour les individus les anniversaires sont propices aux examens de conscience. Avoir vécu n'a de sens que si l'on a bien vécu. Vous êtes de ceux qui ont le droit de regarder en arrière avec fierté, en avant avec confiance.

1872-1922. Les deux lendemains des deux guerres. La défaite donne des leçons qui sont souvent salutaires. Elle nous avait montré l'impuissance de l'effort individuel, si généreux qu'il puisse être, devant la forte discipline des organisations collectives. L'Empire avait, d'un cœur léger, précipité l'aventure. Nous gardâmes devant l'Europe la figure d'un peuple léger, vaincu par la supériorité d'une méthode rationnelle mise aux mains d'une nation qui ne laisse rien au hasard. Pendant un demi-siècle, nous avons subi l'influence de nos ennemis, parfois jusqu'à la fascination et au mirage. La pensée d'une organisation méthodique, devenue la règle de vie dans tous les ordres de recherches, n'a pas été étrangère à la tentative des Chennevières, des Guiffrey, des Montaiglon pour grouper les historiens d'art autour des nouvelles Archives. A vrai dire l'idée remontait plus loin. Dès 1851, le marquis de Chennevières, s'inspirant du grand effort tenté vingt ans plus tôt par Guizot pour la publication des documents inédits,

travaillait à faire sortir l'histoire de l'art de la vénérable poussière des siècles qu'avait rudement secouée la tourmente révolutionnaire, et c'est presque un centenaire que nous aurions le droit de célébrer aujourd'hui si l'on rattache cette tentative à celle qu'avait faite déjà la monarchie de Juillet en faveur de notre histoire artistique et monumentale.

Depuis ces origines lointaines, que de chemin parcouru! Les légers fascicules des premières années sont devenus d'épais volumes. Il n'en faudra pas moins de six pour votre bibliographie. Ce ne sont pas là des matériaux posés sans ordre ni liaison comme des moellons sur un chantier. Chaque pierre a sa place dans l'édifice et l'édifice lui-même se présente en son entier quand il nous restitue la vie de l'ancienne École de Rome ou celle des Académies royales. Quel renouveau apporte à l'histoire de l'architecture, si injustement négligée, l'admirable publication poursuivie par M. Lemonnier, vaste répertoire de faits et d'idées où les sujets les plus divers sont abordés ou traités, qu'il s'agisse de l'origine des antiques pyramides d'Égypte ou bien de l'utilisation de la force des marées! « L'histoire, disait Henri Heine, est un prophète qui regarde en arrière. » Que de réalisations d'aujourd'hui, que d'actualités de demain sous cette poussière du passé et combien nos Académies gagneraient à s'inspirer des leçons de leurs devancières!

Vous avez tenu à honneur de créer non seulement un centre de publications mais encore un centre de discussions et de recherches. Votre Bulletin dont l'heureuse présentation a progressé de jour en jour est l'organe le plus vivant de l'histoire des arts français. Le congrès de l'année dernière a récompensé votre effort et couronné vos travaux. Qui de nous n'a, depuis lors, évoqué avec fierté l'hommage rendu en Sorbonne par tant de nations diverses, si voisines et si lointaines, à l'universel rayonnement de notre art et à ses vertus éducatrices?

Nous sommes en 1922, un lendemain de victoire. Il n'est pas sans inquiétude : nous devons serrer nos rangs, la mort a passé parmi nous; moins qu'ailleurs se comblent

les vides. Les difficultés du présent, les préoccupations de l'avenir détournent les esprits du passé. La vie est courte, l'art est long. On s'élance éperdument vers la vie ou du moins vers ses apparences. La hâte des réalisations fait élire les buts les plus proches et trop oublier parfois qu'une nation comme la nôtre emprunte à son patrimoine de beauté le meilleur de son prestige, le plus sûr de sa richesse et le sens même de son destin. Dans un livre récent dont le plus bel éloge qu'on puisse faire est de dire qu'il est égal à son objet, notre camarade Louis Gillet observe très justement que la tradition n'est pas ce qu'on accepte du passé mais ce qu'on en porte dans le sang et qu'on n'est pas plus maître d'en conjurer les effets qu'on ne le serait d'éluder les lois de l'hérédité.

Nous sommes un pays d'équilibre et un peuple de raison. Il est difficile de croire que les nobles traditions de la recherche historique puissent être longtemps désertées ou tenues en moindre crédit; il est difficile de croire que le travail intellectuel ne reprenne pas bientôt son rang, je ne dis pas seulement dans la hiérarchie des prérogatives et des honneurs, mais dans celle des salaires et des droits, parmi lesquels le droit au livre, le droit à l'impression est vraiment le droit à la vie. A nous de hâter le retour aux conditions normales d'existence. Dans cette œuvre de reclassement intellectuel et social, l'État peut-il rester passif? Je ne suis pas de ceux qui s'exagèrent les bienfaits de son intervention et je pense que, quand il laisse les travailleurs travailler, il a déjà rempli plus de la moitié de sa tâche. Je n'irai pourtant pas jusqu'à dire qu'il faille se défier de lui, même lorsqu'il offre des présents. Le présent qu'il vous apporte aujourd'hui, c'est un beau domaine parisien dont une généreuse donation l'a rendu propriétaire et qui sera, pour les artistes et pour les historiens d'art, un centre de réunions, d'informations, de recherches. J'espère aussi qu'il pourra, dans un très prochain avenir, créer une publication qui fera connaître à tous l'activité de nos Musées et les faits essentiels de la vie artistique en France.

Permettez-moi, en terminant, de saluer les forces vives

qui assurent votre renouveau et vous gardent de la vieillesse en souhaitant qu'à votre Centenaire, ceux qui viendront après vous sachent travailler d'un même cœur pour une aussi riche moisson.

Le banquet a été suivi d'un concert de musique ancienne auquel tous les membres de la Société étaient invités. Les artistes remarquables qui avaient bien voulu prêter leur très aimable et précieux concours à cette soirée exécutèrent avec une absolue perfection le programme suivant :

MUSIQUE DE CHAMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

AVEC LE CONCOURS DE

MM. Louis BLEUZET, professeur au Conservatoire, hautbois soliste de l'Académie nationale de musique et de la Société des Concerts. — Eugène BORREL, violoniste. — Paul BRUNOLD, claveciniste. — François GERVAIS, violoncelle soliste des Concerts Lamoureux.

1. **Une sonate de violon de Jean Marie Le Clair l'aîné** (1738) (*Grave; Allegro; Sarabande; Tambourin*). MM. BORREL et BRUNOLD.

2. **Sept pièces de clavecin de Jacques de Chambonnières** (1670) (*Allemande la Dunquerque; Courante Paschalia; Sarabande; Chaconne, Gigue où il y a un canon; Volte; Rondeau*). M. BRUNOLD.

3. **Un concert royal de Couperin** (1714) (*Prélude; Courante françoise; Muzette; Sarabande; Forlane*). MM. BLEUZET, BORREL, BRUNOLD et GERVAIS.

4. **Deux mouvements d'une sonate de violon de Jean-Joseph de Mondonville l'aîné** (vers 1740) (*Aria; La Caccia*). MM. BORREL et BRUNOLD.

5. **Quatre pièces de clavecin de François Couperin** (*la Couperin (Allemande); les Silvains; la Zenobie; les Satires chèvre-pieds*). M. Brunold.

6. **Trois pièces de violon de François Du-Val** (1718), jouées sur le hautbois (*Un peu gay; Sarabande; Gavotte la Giroüette*). MM. Bleuzet et Brunold.

7. **Un concert de Jean Philippe Rameau** (1741) (*la Coulicam; la Livri; le Vezinet*). MM. Borrel, Brunold et Gervais.

(Clavecin Fissot, 1762.)

NOTES ET DOCUMENTS

L'ARCHITECTE
DOMINIQUE BACHELIER
A SARAGOSSE

« Fort ingénieux et sçavant en l'architecture », qualifié tantôt de « maistre des œuvres royaulx », tantôt de « maistre architecteur », Dominique Bachelier était fils d'un maître maçon et imagier de Toulouse, célèbre dans toute la région, Nicolas Bachelier, sur qui l'attention a été récemment appelée par un magistral travail de M. Henri Graillot[1]. Continuateur de son père, il poursuit la construction du fameux hôtel d'Assézat, dessine les modèles de décoration pour l'entrée de Charles IX à Toulouse (1564) et organise les fêtes ordonnées en l'honneur de Catherine de Médicis et de Marguerite de Navarre (1578), entreprend des ouvrages au Capitole, dresse le plan du château de la Réole, près de Cologne-du-Gers (1579)[2], dirige des travaux de fortification au clocher de Villefranche-de-Rouergue, pour ne parler que de ses occupations les plus importantes[3]. Bien que rendu

1. *Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVIe siècle* (Toulouse, Privat, 1914) [vol. XVII, 2e série, de la « Bibliothèque méridionale »].

2. Ce château, un des plus beaux spécimens de l'architecture civile du sud-ouest, existe encore sans modifications.

3. Voir la notice que lui consacre M. Graillot dans son livre, p. 353-359.

suspect par ses faits et gestes lors des dissensions religieuses qui troublèrent Toulouse en 1562, Dominique Bachelier n'a cessé d'être, jusqu'en 1582 au moins, l'architecte à la mode au talent duquel on faisait appel de tous côtés.

Voici une nouvelle mention, postérieure à toutes les précédentes, qui viendra s'ajouter à celles que M. Henri Graillot a réussi à relever dans les archives toulousaines. Elle nous apporte la preuve que la réputation du savant architecte avait franchi les Pyrénées. C'est une lettre de Philippe II à son ambassadeur en France, qui le concerne spécialement :

A Ju. Baptista de Tassis.

De parte de la ciudad de Caragoça se meha representado la mucha necessidad que ayes repara la puente d'ella, per que ay un magistro sufficiente en esse reyno, natural de Tolosa, llamado Domingo Bachiller, el qual refusa de venir a Caragoça por ser official del rey, y no tener licencia suya para ello, supplicando me que po procurasse la dicha licencia, loqual he tenido por bien de hazello por otro medio, y assi os encargo y mando que, luego en recibiendo esta carta, procureis que el rey permita qu'el este hombre venga a Caragoça, a entender en el reparo de aquella puente, y quando de otra manera no pudieredes alcançallo, se lo pedireis de mi parte, y amsareis de lo que se fisiere. De St Lorenzo, a 26 de marzo 1584[1].

Il ne s'agit donc pas d'une entreprise de haut intérêt artistique. Le roi d'Espagne fait appel à Dominique Bachelier simplement pour effectuer des réparations que la ville de Saragosse est désireuse de faire exécuter au pont qui réunit les deux rives de l'Èbre. Bachelier, déjà averti, a refusé; il a prétexté que, retenu par ses fonctions en France, il n'avait pas l'autorisation de se

1. Archives nationales, K 1563, n° 5.

rendre en Espagne. Il faut donc obtenir pour lui cette autorisation, et l'ambassadeur devra s'y employer de son mieux à Paris. Y réussit-il? C'est ce que nous ne saurions affirmer. La réponse à cette question se trouve dans les archives espagnoles. Du moins pouvons-nous sans plus tarder ajouter un nom à la liste déjà longue des artistes français dont la notoriété était grande à l'étranger.

Henri Stein.

SUR

LE TABLEAU D'EUSTACHE LE SUEUR :

SAINT PIERRE RESSUSCITANT TABITHE

Dans le tome V (1877) des *Nouvelles Archives de l'Art français*, J.-J. Guiffrey a publié la mention suivante, extraite du registre O[1] 1229 des comptes des Bâtiments du roi, à la date du 9 août 1776 : « Mémoire tendant à informer M. le Directeur général de la vente faite par les marguilliers de Saint-Étienne-du-Mont d'un tableau par Lesueur actuellement chez le sieur Folio, marchand, rue Montmartre », ajoutant qu'il eût été heureux de retrouver et d'imprimer le mémoire enregistré en ces termes. M. Furcy-Raynaud nous a communiqué le texte qui avait échappé aux investigations de son savant devancier. Nous l'insérons ici, complétant ainsi la note jadis consacrée à l'œuvre du grand peintre français.

M. Cuvilhier.
9 aoust 1776.

A Monsieur le comte d'Angivillers.

Mémoire.

Le célèbre Eustache le Sueur, qui passe pour le Raphaël de l'École françoise, avoit fait dans son meilleur tems un tableau qu'il destinoit, dit-on, pour décorer sa sepulture, et qu'il avoit donné à cet effet à l'église de Saint-Étienne-Dumont, sa paroisse.

Le sujet de ce tableau, de 6 pieds de haut sur 4 de largeur, est l'apostre Saint Pierre, au moment où les veuves de Joppé lui demandent la resurrection de Tabith. Cette femme est étendue morte sur un lit à l'antique. Une partie des personnages s'occupent d'elle et la pleurent, l'autre implore la puissance de l'apôtre et lui montrent pour l'émouvoir les robes que cette femme

charitable faisoit pour les pauvres. Tout dans cette belle scène est animé du plus tendre interêt. Tout y respire la noblesse et la vérité. Le dessin et la couleur en sont également estimés. Monsieur Challes, dessinateur du Cabinet du Roy, le regarde comme un chef-d'œuvre.

Malgré son mérite et sa destination, ce tableau est resté longtems inconnu dans une chapelle obscure de Saint-Etienne-Dumont, et les Marguilliers ayant eu besoin d'argent pour quelque ouvrage de menuiserie ont fini par le vendre à un sieur Folio, marchand rue Montmartre vis à vis la rue du Bout du monde chez lequel il n'y a pas plus de 15 jours que ce bel ouvrage étoit encore exposé en vente bien nettoyé et enrichi d'une assés belle bordure dont il l'a décoré.

Il est à craindre que ce morceau de peinture qui appartient à la patrie et au tombeau de le Sueur, ne passe en pays étranger, et l'on croit pouvoir le dénoncer au Ministre des arts dans la circonstance présente où il paroît que Sa Majesté, attentive au progrès des arts et à la gloire des artistes, veut rassembler dans son Palais du Louvre la collection des ouvrages de nos meilleurs peintres et surtout de le Sueur.

Peut-être que par égard pour l'intention de l'auteur la *Mort de Tabith*, au lieu d'être jointe à cette riche collection devoit être rendue à l'église de Saint-Étienne-Dumont, et y occuper une chapelle où ce tableau *desormais inaliénable* seroit le principal ornement d'un mausolée simple élevé à la gloire du Peintre.

Son nom seul feroit son éloge et son épitaphe; on abandonne ces vues à la sagesse du Ministre des arts.

Il suffit de lui avoir dénoncé le larcin fait à la mémoire et à la gloire de le Sueur : son goût éclairé saura bien en faire le plus digne usage.

(Archives nationales, O[1] 1913, année 1776, 6, n° 202.)

Guillet de Saint-Georges a parlé du tableau de Le Sueur dans sa notice sur l'artiste publiée au tome Ier des *Mémoires inédits sur les Académiciens* (p. 164) :

« Derrière le chœur de l'église de Saint-Étienne-

du-Mont[1], M. Le Sueur a peint pour l'autel de la chapelle de Saint Pierre, qui est sur la main gauche de la chapelle de la Vierge, un tableau représentant ce prince des apôtres qui ressuscite Tabithe ou Dorcas; ce qui est tiré du 9ᵉ chapitre des Actes des Apôtres. M. Girardon a ce dessin de la main de M. Le Sueur[2]. »

Le Musée du Louvre possède deux dessins relatifs à cette peinture : une étude au crayon noir, par Le Sueur, représentant la morte étendue sur le lit et deux personnes à genoux qui la désignent (*Inventaire des dessins du Louvre*, École française, par J. Guiffrey et P. Marcel, t. IX, p. 75, nº 9196, et *Archives de l'Art français*, t. II, p. 104) et l'ensemble de la composition *d'après* la peinture du maître (*Inventaire des dessins*, par J. Guiffrey et P. Marcel, t. IX, p. 96, nº 9392, et *Archives de l'Art français*, t. II, p. 114). Au dos de ce dessin anonyme on lit cette mention au crayon : « Ce tableau qui était à Saint-Étienne-du-Mont est passé en Angleterre et avait été acheté par Folio ».

Dans le catalogue de la vente de Huquier, en 1772, figure un dessin de Le Sueur sur ce sujet et le rédacteur déclare que « le tableau original appartient à M. Folio. » La peinture avait donc été déjà aliénée par les marguilliers de Saint-Étienne-du-Mont dès cette époque.

Le mémoire ci-dessus fut présenté au comte d'Angiviller au moment où il venait de faire acquérir pour le futur Muséum les décorations de l'hôtel Lambert

1. Papillon de la Ferté, dans l'*Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres* (par H. P. D. L. F.) (Paris, 1776, t. II, p. 483) écrit : « Il y avait à Saint-Étienne-du-Mont la *Mort de Tabithe* qui a été vendue par les Marguilliers à un marchand de tableaux ».

2. C'est probablement ce dessin qui appartint plus tard à Huquier (vente de 1772, nº 301). Voir *Archives de l'Art français*, t. II, p. 87-88.

et recherchait partout des œuvres de Le Sueur. Malgré ce désir, le tableau ne fut pas acheté pour le roi. Nous ne le connaissons maintenant que par une gravure de C. Duflos. Où se trouve-t-il aujourd'hui? Il serait intéressant de le savoir. Puisse cette note susciter le renseignement souhaité.

UN TABLEAU ALLÉGORIQUE
DE
PIERRE MOSNIER
A L'HÔPITAL DE LA SALPÊTRIÈRE

Au tome XXI de la *Revue universelle des Arts*, paru en 1865 (p. 117), est reproduit un passage du *Mercure galant* extrait du cahier de novembre 1679, décrivant un tableau composé en l'honneur de Louis XIV, offert par « M. Aubert, bourgeois de Paris, au grand bureau des pauvres[1] ». Il peut être intéressant de signaler aux historiens que cette grande machine allégorique, d'exécution fort médiocre, attribuée par le *Mercure* au peintre « Le Monnier », dans lequel il faut reconnaître évidemment Pierre Mosnier (1641-1703), se retrouve à l'hospice de la Salpêtrière. Elle a été fort bien décrite par Marcel Fosseyeux dans son très utile *Inventaire des objets d'art appartenant à l'administration générale de l'Assistance publique à Paris* (Paris, Berger-Levrault, 1910, in-8°), à la page 90. L'auteur, n'ayant pas retrouvé le passage du *Mercure*, n'a pu nommer l'auteur du tableau ou deviner tout le symbolisme compliqué de la composition. Aussi croyons-nous utile de réimprimer la description du *Mercure* en y introduisant quelques rectifications d'après l'observation directe.

G. B.

Les continuelles victoires que le roy a remportées sur ses ennemis sont le sujet d'un magnifique tableau donné depuis peu par M. Aubert, bourgeois de Paris, au grand

1. Sur cette institution, voir Léon Cahen, *Le grand bureau des pauvres de Paris au milieu du XVIIIe siècle*. Paris, Cornély, 1904, in-8°.

bureau des pauvres. Le dessin est de son invention, et le sieur Le Monnier, l'un des plus excellents peintres de l'Académie, lui a prêté sa main pour l'exécuter.

On voit sur une toile, longue de 9 à 10 pieds et haute de 5 à 6 [*haut. 1m80, larg. 3m60 d'après Fosseyeux*], un grand salon d'une noble architecture. Les illustres conquérants dont les Grecs et les Romains ont fait leurs héros sont placés dans le pourtour. On y a joint Charlemagne, Henri le Grand, et enfin ceux de nos rois dont les belles actions approchent le plus des miracles de notre auguste monarque.

Au milieu de ce salon est un piédestal de différents marbres. Il y a au pied un faisceau de flèches rompues qui représente les Provinces-Unies, des boucliers brisés sur lesquels le lion d'Espagne et l'aigle de l'Empire sont peints, et la Toison d'Or humiliée sous un fer victorieux.

Sur ce piédestal, trois génies, qu'il est aisé de connaître pour les symboles de la Sagesse, de la Valeur et de la Libéralité, placent le portrait du Roi et semblent vouloir dire que c'est à Louis le Grand que cette place était réservée avec justice, puisque le Ciel, pour le bonheur et la gloire de la France, a assemblé dans son auguste personne toutes les admirables qualités de ces divers conquérants. C'est ce que signifient ces paroles, qui sont gravées en lettres d'or sur une table de marbre du piédestal [*cette inscription n'existe plus, elle a été reportée sur le drapeau de la Renommée*] :

Tot numina in uno.

La Renommée paraît à côté. Elle tient d'une main sa trompette et son drapeau déployé, et de l'autre elle montre le portrait du Roy aux quatre parties du monde [*symbolisées par un Asiatique, un Africain, un Européen et un Américain*] qui sont, à droite et à gauche, en postures de personnes touchées en même temps de frayeur, d'admiration et de reconnaissance. Ces quatre vers sont dans le drapeau de la Renommée et expriment ce que semble

vouloir dire leur action [*ces vers ont été effacés et remplacés par la devise latine ci-dessus*] :

Peuples, ne vantez plus le sang des demi-dieux
Et de la Grèce antique et de la vieille Rome,
Louis vous fait bien voir, par ses faits glorieux,
Que toute leur vertu brille dans un seul homme.

Deux autres petits génies, qui sont dans le bas du piédestal, semblent avoir été envoyés à ces quatre parties du monde pour leur expliquer ce que signifient ces armes brisées, ces boucliers et les autres symboles qui sont l'ornement de ce piédestal [*cette partie a été altérée par de nombreux repeints, des attributs ont disparu*]. Leur action est toute parlante et il n'y a aucune de ces figures qui n'animât la Victoire à mettre sur la tête du Roy la couronne qu'elle tient.

Un dessin si ingénieux méritait de ne vous être pas inconnu.

Une inscription que ne relève pas le *Mercure* est peinte sur un bouclier et atteste l'origine de la peinture et sa destination; la voici, d'après l'*Inventaire* précité :

M. Aubert, ancien commissaire des pauvres soubs le règne de Louis le Grand, a laissé à la postérité la marque de son zèle pour la gloire de ce magnanime monarque, par le don qu'il a fait de ce tableau à la célèbre compagnie, l'an 1675.

DEUX ŒUVRES

DE

GUILLAUME COUSTOU

I. — Le buste du P. Darerès de La Tour.

La photographie[1] du beau buste conservé au lycée de Tournon (Ardèche), reproduit vis-à-vis de ces lignes, nous a été aimablement communiquée par M. A. Guéritte, architecte des monuments historiques, qui nous a signalé ainsi la valeur et l'intérêt de cette sculpture presque inconnue.

Ce buste, en marbre blanc, de grandeur naturelle, représente le P. Pierre-François Darerès ou Darerez de La Tour (1653-1733), supérieur général de l'ordre de l'Oratoire pendant trente-sept ans, de 1696 jusqu'à sa mort. La désignation iconographique traditionnelle est confirmée par la vue d'une petite gravure assez médiocre publiée par Desrochers, représentant le religieux tourné de trois quarts à droite, en buste, dans un ovale[2].

La présence du portrait du célèbre oratorien est naturelle en ce collège anciennement gouverné par des religieux de l'ordre, mais aucun document n'a permis encore d'établir avec exactitude à la suite de quelles circonstances le buste se trouve être la propriété du lycée de Tournon[3]. M. Massip, dans son ouvrage sur le *Collège de Tournon* (Paris, Picard,

1. Exécutée par le regretté Dr Bonnard.

2. *Catalogue des portraits à la Bibliothèque nationale*, t. VI, p. 69. Un autre portrait représentant l'oratorien jeune est insignifiant.

3. Ce buste est classé comme monument historique depuis le 10 mars 1909.



Cliché Sylvestre.

LE P. DARERÈS DE LA TOUR
PAR GUILLAUME COUSTOU.
(Lycée de Tournon.)

1890), n'a fourni aucune indication sur l'histoire de la sculpture. M. H. Sebert, proviseur actuel du lycée, dans une note qui était jointe à l'image, suppose que le P. Anglade, qui fut nommé directeur du collège quand les Oratoriens en prirent possession en 1776, après le bannissement des Jésuites, aurait fait venir le portrait de Lyon où il dirigeait le collège de la Trinité, avec le tableau représentant le cardinal de Bérulle, conservé également au lycée. Mais il paraît plus vraisemblable de retrouver la mention du buste de marbre dans cette ligne de Thiéry qui, après avoir décrit l'église de l'Oratoire, parle de la « maison religieuse des Oratoriens » et signale quelques œuvres d'art ornant la bibliothèque, parmi lesquelles « le buste en marbre du célèbre général P. de la Tour » (*Guide des amateurs et des étrangers à Paris*, t. I, 1787, p. 325). Le P. Ingold, dans son ouvrage *l'Église de l'Oratoire Saint-Honoré* (Paris, 1886), ne parle pas du buste du Supérieur général de l'ordre; les papiers de Lenoir publiés sont muets sur le passage éventuel de la sculpture au dépôt des Petits-Augustins; force est donc de nous résigner à ignorer son origine et l'époque de son arrivée à Tournon.

Quel est l'auteur de cette œuvre d'un saisissant réalisme et d'une incontestable beauté? Point de signature ni d'inscription sur le marbre; seule une petite mention au crayon, qui est vraisemblablement moderne, indique le nom de Guillaume Coustou. C'est en effet à ce maître qu'il est légitime de songer devant un pareil morceau, surtout quand on connaît un autre buste qui doit lui être confronté : celui en terre cuite représentant le même personnage, conservé au Musée du Louvre. Cette terre cuite fut acquise pour les Musées royaux en 1839, de M. Demalet, au prix de cent francs, le personnage étant alors ignoré (n° 256 de la *Description des sculptures des temps modernes au*

Louvre, par H. Barbet de Jouy, édit. de 1876, p. 137). En arrière du piédouche on lit : Coustou, 1733. Depuis, le religieux fut identifié et il porte son nom exact au *Catalogue sommaire* de 1897 (nº 544). C'est une étude de la tête seule, avec une courte indication du corps (h. 0,49). Est-ce le modèle original du marbre, plus ample et plus puissant d'accent, ou une réplique postérieure? La date inscrite pourrait faire croire à la seconde hypothèse, car il semble difficile de reconnaître en cette physionomie aussi vive un vieillard de quatre-vingts ans; ou bien le sculpteur aurait-il exécuté son œuvre à l'aide de documents? Quoi qu'il en soit, l'attribution du marbre à Guillaume Coustou accroît l'œuvre de l'excellent artiste d'un des plus beaux exemples de son talent de portraitiste. Le buste du P. de La Tour se place en tête de ces représentations variées et pénétrantes du visage humain : le Nicolas Coustou intime et sincère, l'archevêque Paul de Neufville de Villeroy à l'élégance hautaine (au Musée de Lyon), le magistrat appelé D'Aguesseau[1] (au Musée de Limoges), aigu et

1. Sans apporter ici les arguments qui demanderaient un long développement et plusieurs reproductions, je dirai que je suis peu convaincu de l'identification traditionnelle de ce buste. Le marbre provient de la salle des antiques, au Louvre, d'après Lenoir, qui l'inscrit comme portrait de D'Aguesseau (nº 141 à partir de l'édition de 1806); c'est pourquoi il fut envoyé, en 1819, à Limoges, patrie de l'illustre magistrat. Il porte la signature de l'artiste et la date de 1727. En comparant ce portrait sculpté aux portraits peints du chancelier D'Aguesseau (1668-1751), — le meilleur, œuvre de Tournières, appartint à la collection de la princesse Mathilde (nº 47 de la vente de 1904), copie à Versailles, nº 3668, — et, d'autre part, à des peintures représentant Louis Phélypeaux de Pontchartrain, chancelier de France (1643-1727) : au musée Jacquemart-André (nº 248), œuvre probable de Tournières, répliques au Musée de Louvain et à Versailles, nº 4371, — il me semble trouver une bien plus grande analogie entre le marbre et les portraits du chancelier

SUPPLÉMENT AU FASCICULE I — 1922
du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*



Tympan du porche occidental de l'Église Saint-Pierre de Moissac.

Les Archives Photographiques

d'Art et d'Histoire

PALAIS ROYAL — 1 bis, Rue de Valois — PARIS



L'ANCIEN Service photographique et cinématographique de l'Armée, créé en 1915, avait été transformé, après la cessation des hostilités, pour servir à d'autres fins : dans la pensée de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, le nouvel organisme devait non seulement continuer d'assurer l'exploitation des 120.000 clichés et des 2.000 films pris pendant la guerre, mais, en même temps, consacrer son activité, son expérience et ses ressources à la cause du patrimoine artistique national. Pour ce faire, aux collections des clichés de guerre, — documents d'histoire, d'une importance capitale, dont il est indispensable d'envisager la conservation, on adjoignit, d'une part, le fonds des Monuments historiques, riche d'environ 60.000 négatifs, et,

de l'autre, une collection de près de 10.000 clichés pris dans les musées.

Ce premier matériel mis à sa disposition, le Service photographique des Beaux-Arts ne devait pas cesser de l'enrichir et de le compléter méthodiquement, de manière à constituer pour la France un inventaire photographique des richesses d'art, analogue à celui qui existe déjà dans plusieurs pays étrangers.

Établi sur ces bases judicieuses, le service nouveau commença de fonctionner. Il remplit son programme à la satisfaction générale, et de nombreux encouragements lui vinrent, tant du côté des acheteurs que de celui des bienfaiteurs. Il se trouva, en effet, que plusieurs auteurs ou collectionneurs de clichés, désireux de voir leurs archives photographiques conservées en bonne place et mises à la disposition de tous, les cédèrent généreusement à la direction des Beaux-Arts.

Le public, de son côté, s'habituait à prendre le chemin du rez-de-chaussée de la rue de Valois où sont installés les bureaux et ateliers du service.

On en était là quand le Parlement décida la suppression de tous les organismes nés de la guerre. Le Service photographique des Beaux-Arts fut condamné et disparut au 31 décembre 1921. Le Parlement souhaitait cependant de voir conserver « tout ce qu'il y a d'intéressant et d'utile dans les collections constituées », et, puisqu'on se trouvait en présence, — chose rare en ces temps de déficit, — d'un service pouvant couvrir ses dépenses, il allait jusqu'à se demander si, à défaut d'une institution d'Etat, une forme d'organisation, « même une forme désintéressée », ne pourrait pas être trouvée, qui permît d'assurer l'existence de l'œuvre entreprise.

Aussi la Direction des Beaux-Arts a-t-elle envisagé la constitution, sous le contrôle et avec l'aide matérielle et morale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'un organisme privé, constitué par une Société anonyme au capital initial de 200.000 francs, représenté par des actions nominatives de 500 francs. Cette Société, qui a pour titre « les Archives photographiques d'art et d'histoire », exploite les collections de clichés et de films en vendant des reproductions au public, et procède à leur enrichissement méthodique en complétant par de nouveaux clichés la documentation déjà réunie.

Comme il ne s'agit pas d'une affaire commerciale, mais d'une institution d'intérêt général, aucun bénéfice ne sera perçu par les actionnaires ; on leur versera simplement un intérêt de 4 % sur le montant nominal de leur apport, et les excédents de recettes seront obligatoirement attribués à la constitution d'un fonds de réserve, ou employés soit à l'enrichissement des collections, soit à des œuvres d'utilité publique.

Telle est l'économie du projet élaboré par la Direction des Beaux-Arts, et si l'on peut exprimer un souhait, c'est de voir cette initiative ingénieuse, et à certains égards assez hardie, rencontrer auprès du public l'accueil favorable auquel elle a droit. Il y a là une question de convenance, de prudence, de vulgarisation et de propagande tout à la fois.

Une question de convenance, parce que laisser improductif le capital représenté par nos 200.000 clichés serait une faute inexcusable, sans parler de l'injure gratuite ainsi faite aux donateurs qui se sont dessaisis de leurs collections et les ont confiées à l'Etat, non pour les voir dormir au fond d'un casier, mais pour qu'elles soient employées au profit de tous.

Une question de prudence et de sauvegarde, parce que la reproduction des richesses d'art par la photographie est la meilleure garantie contre les voleurs et les faussaires. Quant aux destructions causées par la guerre, ou plus simplement par l'incendie, de combien d'œuvres d'art ne sommes-nous pas réduits à déplorer l'anéantissement absolu, qui ne seraient pas mortes tout entières, si, à l'exemple de certains de nos voisins, nous avions entrepris en temps utile cet inventaire de nos richesses d'art, dont la réalisation était le principal objet du service institué par M. Paul Léon et sa première raison d'être.

Une question de vulgarisation, parce qu'une institution comme celle-ci ne recrute pas sa clientèle seulement parmi les visiteurs des musées, mais aussi parmi les étudiants et les professeurs, parmi les historiens et les archéologues, parmi les éditeurs de revues et de livres d'art, toutes gens qui ont besoin que des facilités particulières leur soient assurées pour la prise de certains clichés sans intérêt commercial, et que des prix de faveur leur soient consentis. Les revues d'art et les éditeurs de livres sur l'histoire de l'art, en particulier, doivent trouver dans l'utilisation des collections appartenant à l'Etat, moyennant des droits de reproduction raisonnables, une aide efficace.

Une question de propagande, enfin. Dans plusieurs pays, on l'a dit, des services analogues existent, qui permettent aux conservateurs des musées de donner aisément satisfaction aux demandes de photographies qui leur sont adressées par leurs confrères de l'étranger. Les savants français devraient pouvoir accueillir de semblables demandes sans avoir l'embarras de les renvoyer à l'industrie privée.

Quand on connaît le désintéressement et l'inlassable générosité de tant d'amis de nos musées et de nos monuments, il serait, en vérité, bien surprenant que l'appel de la direction des Beaux-Arts ne fût pas entendu, et que cette institution d'intérêt national, intelligemment conduite et convenablement outillée comme elle l'est, servie par un peu de publicité (car on ne la connaît pas assez), ne devînt pas à brève échéance la véritable chalcographie moderne qui nous manque et que la diffusion des connaissances artistiques rend aujourd'hui indispensable.

EMILE DACIER.

(Extrait de la Revue de l'Art ancien et moderne.)



grave, le Samuel Bernard[1] épanoui et majestueux. Or, fait à noter, aucun des biographes de Guillaume Coustou, ou des Coustou, n'a fait mention du buste conservé aujourd'hui au lycée de Tournon. L'abbé Gougenot dans son *Éloge*[2] ne le cite pas; et ni Stanislas Lami dans son *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française sous Louis XIV* (1906, p. 119), ni Marius Audin et Eugène Vial dans leur *Dictionnaire des artistes lyonnais* (1918, t. I, p. 223) ne signalent le marbre à côté de la terre cuite du Louvre. Nous publions donc un document figuré inédit[3] et nous sommes heureux de le faire connaître aux historiens de la sculpture française, espérant qu'un des nôtres apportera bientôt les réponses aux interrogations que nous posons.

II. — Le monument funéraire du maréchal d'Estrées.

L'*Éloge* de Guillaume Coustou écrit par l'abbé Gougenot permet l'attribution à l'artiste d'une œuvre

de Pontchartrain qu'avec ceux du chancelier D'Aguesseau; je proposerais donc de désigner le buste de Limoges sous le nom de Louis Phélypeaux de Pontchartrain.

1. Voir sur l'histoire de ce buste la dernière page de l'*Éloge* de l'abbé Gougenot cité ci-dessous. Guillaume Coustou tailla ce marbre en 1727, le buste avait été primitivement commandé à François Dumont, mais cet artiste avait laissé son modèle inachevé lors de sa mort, en 1726. Le buste fut exposé à Tours en 1890 (*Album de l'Exposition*, par L. Palustre, p. 37-38 et pl. XIX).

2. *Eloge de Coustou le jeune par l'abbé Gougenot*, communiqué avec un avant-propos par le baron Roger Portalis. *Mélanges* publiés par la Société des bibliophiles françois, 1903, pièce n° 4, de 20 p. in-8°.

3. Notre ami Léon Deshairs, qui avait présenté une monographie des Coustou comme thèse à l'École du Louvre, — travail resté malheureusement en manuscrit, — nous a dit ne pas connaître le buste de Tournon, lui aussi.

intéressante[1], peu connue elle aussi, car elle n'a été que récemment exposée au Musée de Versailles : le monument funéraire de Jean, comte d'Estrées, vice-amiral et maréchal de France (1624-1707) et de sa femme Marie-Marguerite Morin († 1714). Ce tombeau avait été érigé dans la chapelle du couvent des Minimes, dits « Bons Hommes », à Passy. Une gravure insérée dans les *Antiquités nationales* de Millin permet de connaître l'aspect primitif du monument[2]. La partie principale de marbre blanc, formée d'un génie funéraire et du médaillon renfermant les bustes des personnages en bas-relief, subsiste seule : le soubassement en forme de galère, de marbre noir, les trophées que semblait désigner l'enfant et une sorte de palmier qui s'élevait au-dessus de sa tête ont disparu. Recueillie, ainsi amoindrie, au Musée des Monuments français[3], la sculpture fut envoyée à l'église de Saint-Denis après la dispersion de 1816. C'est là que Courajod la reconnut et la désigna pour être portée au Musée de Versailles, où elle arriva en 1884[4].

G. Brière.

1. P. 12 de la publication faite par le baron Portalis.

2. Réduction dans l'ouvrage de Louis Courajod : *A. Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. III, p. 461.

3. N° 307 du catalogue de 1810 (inconnus, attribution à Van Clève).

4. L. Courajod, *ouvr. cité*, p. 462. — La sculpture est placée, depuis l'automne 1921, dans la galerie n° 96 (aile nord), après avoir figuré à la petite exposition organisée par la Société des Amis de Versailles en 1921 (n° 143 du *Catalogue*). Dimensions du marbre : hauteur, 1m42; largeur à la base, 0m92.

DOCUMENTS SUR HOUDON

I

LA STATUE DE TOURVILLE

La statue de l'amiral de Tourville, commandée par le comte d'Angiviller pour décorer en compagnie d'autres grands hommes la grande galerie du Louvre et conservée aujourd'hui au Musée de Versailles, n'est certes pas le chef-d'œuvre iconique de Houdon. A cette effigie rétrospective reconstituée d'après une ancienne gravure, il manque, malgré le consciencieux effort de l'artiste pour animer son bloc de marbre, l'étincelle de vie qu'il a su communiquer à ses portraits d'après nature de *Voltaire* et de *Washington*. Nous croyons néanmoins que cette œuvre de second plan a été trop négligée par les historiens de Houdon, qui ne lui consacrent généralement que quelques lignes et ne la mentionnent que pour mémoire[1].

Les documents qui s'y rapportent sont cependant assez nombreux, car c'est la seule commande de quelque importance que le plus grand sculpteur du XVIII[e] siècle, mal en cour auprès du comte d'Angiviller, ait jamais reçue des Bâtiments du Roi[2]. Notre regretté collègue Furcy-Raynaud en a déjà reproduit un ou deux dans son précieux *Inventaire* dont une édition posthume considérablement augmentée, va paraître

1. Dans l'ouvrage en trois volumes qu'il a publié sur Houdon, M. Giacometti ne consacre qu'une ou deux pages à la statue de Tourville.

2. Dans son *Éloge de Pigal*, Mopinot prétend que Houdon aurait reçu la commande d'une statue de Dom Calmet. En admettant la réalité dé cette commande, elle ne fut en tout cas jamais exécutée.

prochainement. Nous croyons utile de compléter ce dossier sommaire par quelques pièces inédites ou peu connues, collationnées les unes aux Archives nationales, les autres dans le fonds Deloynes du cabinet des Estampes. Nous y avons joint une lettre autographe de Houdon que nous a aimablement communiquée M. le comte Allard du Chollet.

Ces documents se classent naturellement en deux séries : la première se compose des pièces relatives à la commande, à l'exécution et au paiement de la statue ; la seconde comprend les critiques formulées par des salonniers obscurs ou anonymes lors de l'exposition de cet ouvrage au Salon de 1781.

I.

La statue de Tourville fait partie de la troisième série des statues de grands hommes que le comte d'Angiviller ordonnait régulièrement tous les deux ans par groupe de quatre. La commande remonte à l'automne de 1779[1] comme le prouve cette lettre de d'Angiviller au premier peintre Pierre, chargé du détail des Arts.

Versailles, ce 5 octobre 1779[2].

Comme l'intervalle d'environ deux ans n'est pas trop considérable pour l'exécution d'une figure de marbre, telle que celles qui ont été faites pour le Roy et exposées aux deux derniers Sallons, j'ai pensé ne devoir point perdre de tems à arrêter les sujets des quatre nouvelles figures pour le Sallon de 1781, ainsi que le choix des artistes qui les exécuteront.

J'ai donc présenté à Sa Majesté les sujets suivants, sçavoir : *Pascal*, le *Duc de Montausier*, le *Maréchal de*

1. Et non 1778, comme l'indiquent par erreur Délerot et Legrelle, p. 81.

2. Arch. nat., O[1] 1915.

Tourville et le *Maréchal de Catinat*, c'est-à-dire un philosophe qui a éclairé la nation et l'humanité par ses écrits, un homme de cour qui a donné l'exemple d'une vertu austère au milieu de la corruption[1], un général de mer illustre par ses victoires et un général de terre non moins recommandable par ses talens militaires que par son désintéressement, son humanité et son esprit philosophique.

Sa Majesté ayant agréé ces sujets, j'ai fait choix pour les exécuter de MM. *Pajou*, *Mouchy*, *Houdon* et *de Joux*. Vous me ferez donc plaisir de leur en faire part le plus tôt possible. Quant au morceau que chacun d'eux exécutera, mon intention est que M. Pajou choisisse d'abord, ensuite M. Mouchy, puis M. Houdon[2], et lorsque ce choix sera fait vous voudrez bien m'en informer. Vous voudrez bien aussi les exhorter à s'occuper le plus tôt possible de leurs esquisses pour pouvoir déterminer les dimensions des blocs de marbre à leur faire délivrer.

Pajou ayant jeté son dévolu sur Pascal et Mouchy sur Montausier, Houdon se vit attribuer Tourville. Au printemps de 1780, son esquisse était arrêtée, de sorte qu'il se trouvait en mesure de préciser les dimensions du bloc dont il avait besoin pour l'exécution en marbre. Il écrit à d'Angiviller à la date du 11 avril[3] :

Monsieur le Comte, d'après les différentes études que j'ai fait relativement à la statue du *Maréchal de Tourville*, dont vous avez bien voulu me confier l'exécution, j'ai l'honneur de vous faire passer la note des mesures du bloc de marbre que j'ai besoin pour la contenir (*sic*).

Hauteur du dit bloc : 7 pieds 6 pouces.

Épaisseur : 3 pieds.

Largeur égale : 3 pieds.

1. Le choix de Montausier est très caractéristique des tendances de d'Angiviller, qui prétendait exercer par l'art officiel une action moralisatrice.

2. On remarquera que Houdon n'est encore classé à cette date qu'en troisième ligne.

3. Arch. nat., O[1] 1916.

Mais les magasins de marbres du Roi se trouvaient souvent fort mal pourvus. Afin d'éviter un retard qui n'aurait pas permis d'exposer la statue au Salon de 1781, Houdon propose de fournir lui-même le bloc de marbre, en stipulant qu'on lui en rendrait un équivalent à la première occasion.

D'une note du premier peintre Pierre, il ressort que dans les bureaux de la Direction on n'était pas très partisan de ce troc qui risquait de devenir une source de contestations.

30 septembre 1780[1].

M. Houdon propose un bloc de marbre pour l'exécution de sa figure du Sallon. Il en demanderait un autre en remplacement lorsqu'il en sera arrivé. Je lui ai dit que peut-être M. le Directeur général préférerait de payer, vu les si et les mais ordinaires dans les échanges. Rien n'a été dit au delà.

Malgré cette méfiance administrative, l'offre de Houdon est acceptée et, le 7 octobre, le premier commis des Bâtiments Cuvillier signe au nom du directeur un arrangement ainsi conçu :

Conditions faites au nom de M. le comte d'Angiviller par M. Cuvillier avec M. Houdon, sculpteur du Roy[2].

Du 7 octobre 1780.

Convenu avec M. Houdon qu'il employera pour la figure dont il est chargé pour le Roy le bloc dont il est actuellement possesseur dans son atelier du Roulle.

Que M. le Directeur général le fera monter, suivant l'usage, sur la selle.

Que pour valeur de ce bloc, on lui en rendra un en nature de mêmes proportions, déjà constantes par celles qu'il a indiqué par sa note remise à M. Pierre pour indication du bloc qu'exige sa figure.

1. Arch. nat., O^1 2086.
2. Arch. nat., O^1 1916.

Que ce bloc sera choisi par M. Houdon parmi ceux qui sont attendus de Carrare et Marseille pour le Roy et qu'il choisira celui dont la pâte et le grain lui paraîtront égaux au bloc qu'il livre.

Et que ce même bloc à lui donner par échange lui sera rendu franc de port et voitures dans son atelier au Roulle.

Signé : Cuvillier, Houdon.

Une pièce encore inédite du fonds O[1] des Archives nationales (Marbres)[1] nous apprend que Houdon se servit comme praticien d'un certain Mazetti qui travailla également au *Mausolée du Dauphin* de Guillaume II Coustou et au *Bossuet* de Pajou[2]. Ce sculpteur s'adresse le 11 décembre 1780 au comte d'Angiviller pour solliciter la faveur de laisser deux blocs de marbre au long du mur de la terrasse de M. Coustou ou sur le port aux marbres du Cours-la-Reine et il se recommande des sculpteurs du Roi qui utilisent ses talents.

M. Pajou pour qui j'ai exécuté la statue de *Bossuet*, M. Bridan qui m'honore de son amitié, M. Houdon sous lequel je travaille à la figure de *Tourville* apprendront avec un sensible plaisir vos bontés à mon égard.

Mazzetti, sculpteur,
Rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois,
cul-de-sac Sourdis.

Le 3 mai 1781, Houdon reçoit un premier acompte de 2000 livres, comme en fait foi la pièce suivante :

Année 1781[3], du 3 may.

Reçu de M. le Directeur général une ampliation adressée au s[r] Houdon, sculpteur du Roy, de la somme de deux mille livres à compte de la statue en marbre repré-

1. Arch. nat., O[1] 2086.

2. Joseph-André-Vincent Mazetti signe comme témoin au mariage de Houdon à Saint-Philippe-du-Roule, le 1[er] juillet 1786.

3. Registre d'ampliations, Bibliothèque du Musée du Louvre.

sentant le maréchal de Tourville qu'il fait pour le service du Roy.

Reçu de M. Pierre l'ampliation ci-contre, ce 7 mai 1781.

HOUDON.

Un second acompte de la même somme lui est versé le 31 mai 1782.

Mais Houdon s'inquiétait de ne pas recevoir le bloc de marbre que devaient lui livrer les magasins du Roi et dont il avait besoin pour l'exécution d'autres statues. Le 9 octobre 1781, il avait déjà écrit à Pierre :

Monsieur, je me suis présenté chez vous pour avoir l'honneur de vous voir et vous prier de me faire le plaisir de m'envoyer copie des conditions faites entre nous pour le bloc de marbre que j'ai cédé à M. le comte d'Angiviller au compte du Roy, pour qui j'ai exécuté la statue du maréchal de Tourville.

Le 19 juillet 1782, ne voyant rien venir, il se décide en désespoir de cause à s'adresser directement au comte d'Angiviller[1] :

Monsieur le Comte,

Depuis l'arrivée des marbres pour le compte du Roi, je me suis présenté chez M. Pierre avec la copie des conditions d'échange du bloc, faites en votre nom par M. Cuvillier et que je joins ici. M. Pierre, après en avoir pris lecture, me dit que ma réclamation était trop juste et qu'il allait vous en écrire sur-le-champ à Versailles, où vous résidiez alors. Huit jours après je retournai chez lui : il me dit que vous ne lui aviez point encore fait de réponse et qu'il n'en aurait peut-être qu'après le départ de M. le comte du Nord[2]. Depuis le départ de ce prince je me suis

1. Autographe faisant partie de la collection de M. le comte Allard du Chollet, qui nous a aimablement autorisé à le publier.

2. Le grand-duc Paul Petrovitch, fils de Catherine II, qui voyageait sous le pseudonyme de comte du Nord.

présenté deux fois chez M. Pierre, qui me dit à la première visite qu'il s'intéresserait près de vous, Monsieur, pour cet objet. La maladie qu'il vient d'essuyer m'a privé, malgré l'embarras où je suis pour satisfaire mes ouvriers auxquels j'ai promis argent et ouvrage, de recevoir votre réponse. Permettez, Monsieur le Comte, qu'après avoir longtemps attendu pour un objet qui n'eût sûrement pas souffert autant de délay si je me fus directement adressé à vous, permettez que je vous importune en vous priant de m'honorer d'un mot de réponse, le retard de la rentrée de ce bloc me faisant un tort considérable.

Je vous aurai une reconnaissance infinie et suis avec un profond respect, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

HOUDON.

En 1784, l'affaire n'était pas encore réglée, comme il ressort de cette nouvelle lettre de l'artiste au comte d'Angiviller, conservée parmi les documents originaux de la Bibliothèque Doucet :

Ce mercredi, 16 juin 1784.

Monsieur le Comte,

Lors de l'arrivée des blocs de marbre pour le Roi en 1782, j'ai eu l'honneur de vous écrire, après bien des démarches réitérées près de MM. Pierre et Cuvillier. Vous eûtes la bonté de me répondre la lettre suivante :

« Versailles, le 23 juillet 1782.

« M. Pierre ni M. Cuvillier n'ont point négligé, Monsieur, de me rappeler à propos des marbres qui viennent d'arriver à Paris le remplacement du bloc que vous avez fourni pour la figure de *Tourville;* mais vous n'ignorez pas que l'importation, rendue depuis peu, n'a fourni dans des proportions relatives à celles qu'il vous faut que quatre blocs que j'ai dû réserver nécessairement pour les statues qui doivent paraître au Salon de 1783. On les voiture cette semaine chez les artistes qui doivent les employer[1]. Vous

1. Pajou, Bridan, Caffiéri et Julien.

voyez que le délai est très indépendant de ma volonté et que je ne pourrais le suppléer que par un payement en argent. Je dois vous ajouter qu'il est possible que sous un délai pas trop prolongé il arrive pour le Roi des blocs qui me mettraient à portée de vous satisfaire. »

Ce retard, poursuit Houdon, n'est pas le seul que j'aye éprouvé et, malgré les deux faibles acomptes que j'ai déjà reçu, je ne suis pas encore couvert des frais d'exécution de la statue de *Tourville.*

Puis-je espérer le prix de cette figure et M. le Comte permettra-t-il que je fasse choix du bloc dans ceux qui appartiennent vraisemblablement au Roi, et desquels je n'en trouve que deux conformes aux conditions, acceptées au nom de M. le Directeur général, du 7 octobre 1780[1].

La statue de bronze que j'avais entreprise à mes frais dans le dessein de me familiariser avec ces sortes d'ouvrages et que j'avais pris la liberté de prier Monsieur le Comte de venir voir couler a manqué totalement. C'est pour moi une perte considérable.

Sur le point d'être privé d'atelier, si je manque d'argent et de matière pour travailler, je ne saurais plus comment exister.

Telle est ma position et je suis, avec un profond respect, Monsieur le Comte, votre très humble et très obéissant serviteur.

HOUDON.

Houdon ne devait recevoir le parfait paiement de sa statue qu'en 1785 à la veille de son départ pour l'Amérique. L'ampliation de paiement se trouve dans le registre de la Bibliothèque du Louvre.

Reçu une ampliation extraite, adressée au sieur Houdon, sculpteur du Roy, de la somme de 3,000 livres, faisant avec 7,000 livres à lui données à compte, 2,000 livres sur l'exercice de 1780 le 3 may 1781 et 5,000 livres sur 1781, dont 2,000 livres le 29 may 1782 et 3,000 livres le

1. Suit la copie de la convention que nous avons reproduite plus haut.

30 mars 1784, le parfait payement de 10,000 livres, à quoi monte la statue du maréchal de Tourville, qu'il a faite en 1780 et 1781 pour le service de Sa Majesté, suivant un mémoire certifié et réglé.

Reçu de M. Pierre l'ampliation et le mémoire énoncés ci-contre.

A Paris, ce 25 juin 1785.

Signé : HOUDON.

Entre temps Houdon avait éxécuté, suivant l'usage institué par d'Angiviller, un modèle réduit de sa statue destiné à être reproduit en biscuit de Sèvres. Ce petit modèle en terre cuite de 18 pouces fut exposé au Salon de 1783. Mais l'artiste négligea sans doute de le livrer, car une lettre de d'Angiviller le rappelle à l'ordre le 24 juin 1784[1] :

M. Régnier[2] m'observe, Monsieur, qu'il serait à désirer que vous lui fissiez parvenir au plus tôt le modèle de la figure de *Tourville* que vous avez exécutée pour le Sallon dernier. Car il y a tant d'opérations à faire pour l'exécuter en porcelaine que, quoiqu'il ait encore six mois devant lui, il n'y a pas plus de temps qu'il ne faut pour une réussite complète. Vous me ferez en conséquence plaisir de terminer promptement cet ouvrage. Vous êtes sans doute prévenu que les opérations particulières de la manufacture exigent que le modèle soit remis dans son état humide.

II.

Comment cette statue fut-elle accueillie par le public au Salon de 1781 ? Tous les critiques du temps formulent à peu près les mêmes éloges et les mêmes réserves : ils admirent la légèreté des draperies soulevées par un coup de vent, mais ils reprochent à l'ar-

1. Arch. nat., O[1] 1917.
2. Directeur de la manufacture de Sèvres.

tiste d'avoir représenté l'amiral, qui avait cinquante ans à l'époque du combat de La Hogue, avec une figure beaucoup trop jeune.

Le compte-rendu le plus détaillé est celui du *Journal encyclopédique :*

Nous commencerons par les quatre statues ordonnées par Sa Majesté pour la galerie d'Apollon[1]. Celle du maréchal de Tourville, la seule qui soit en marbre, est de M. Houdon et ne dément pas la juste réputation que s'est acquise cet excellent artiste.

Le maréchal est représenté à l'instant où il fait voir au conseil de guerre la lettre du Roi qui lui commande de donner le signal de la bataille. Cette action se passa au mois de may 1692 et porte le nom si connu de combat de La Hogue.

Tous les connaisseurs conviennent que ce morceau mérite les plus grands éloges, tant pour la composition que pour l'exécution... L'on y admire la beauté et l'exactitude des proportions, la finesse et la légèreté des draperies; mais on aurait désiré que M. Houdon eût donné à son héros une figure plus mâle et cet air martial qui convient à un grand homme de mer. Ses traits, qu'on a trouvé trop délicats, annoncent un jeune homme, et le comte de Tourville avait cinquante ans lorsque le combat de La Hogue se donna...

On eût encore désiré que l'artiste l'eût représenté sous une forme moins svelte... Ce qu'on pourrait lui reprocher avec plus de fondement, c'est d'avoir caché pour ainsi dire la tête, naturellement petite, du maréchal dans l'épaisseur de sa chevelure. Mais ce défaut et d'autres plus légers encore qu'on lui a reprochés n'empêchent pas que ce morceau ne fasse infiniment d'honneur au ciseau de M. Houdon.

C'est l'opinion qu'expriment aussi les *Affiches de Paris :*

M. Houdon paraît avoir senti combien il était essentiel

1. Ces statues étaient destinées à la grande galerie qui devait être transformée en Muséum et non à la galerie d'Apollon.

d'animer la statue du maréchal de Tourville par une tournure noble et imposante; on le blâme cependant d'avoir donné un caractère de tête trop jeune à cet amiral qui, à l'affaire de La Hogue, avait cinquante ans, comme aussi de l'avoir placé au bord de la mer, au lieu de le représenter tout simplement sur le pont de son vaisseau : ce qui aurait amené des accessoires plus heureux.

L'idée de feindre un coup de vent est, au surplus, très ingénieuse; elle a procuré à cet habile sculpteur le moyen d'exercer son ciseau d'une manière brillante, surtout dans l'habillement dont il a tiré un très riche parti.

Dans une brochure intitulée *La Muette qui parle au Sallon de 1781*, nous retrouvons le même balancement d'éloges et de critiques :

Quand nous fûmes dans la cour[1], la statue du *Maréchal de Tourville* par M. Houdon frappa d'abord ses regards. « Il est charmant, dit-elle, mais trop jeune. Cette statue représente ce brave général montrant intrépidement l'ordre qui le force de combattre à La Hogue; l'attitude et l'expression s'accordent pour donner une âme à cette statue. Le vent fait voltiger tout son habillement qui paraît mobile; mais sa figure est jeune et il avait alors cinquante ans. »

L'éloge est plus chaleureux dans la *Lettre d'Artiomphile à Mme Mérard de Saint-Just sur l'exposition au Louvre, en 1781, des tableaux, sculptures... des artistes de l'Académie royale.*

Je suis si ignorant et si peu au fait des costumes antiques que j'ai pris M. de Tourville pour un charlatan qui déployait le papier où étaient contenus tous les miracles opérés par son baume. Après m'être instruit que je voyais un de nos plus grands hommes de mer qui montre l'ordre de la Cour de combattre à La Hogue les ennemis du Roi, malgré l'infériorité de ses forces, je me suis approché et,

1. Les statues monumentales ne pouvaient naturellement être exposées au Salon du Louvre qui était au premier étage.

plein de vénération pour la mémoire de Tourville, j'ai rendu au fond de mon cœur un hommage respectueux à cet illustre guerrier qui a mieux aimé compromettre sa réputation d'invincible que de désobéir aux commandemens de son maître...

Les draperies de l'habillement du maréchal sont exécutées avec une légèreté incroyable : c'est au point qu'on serait tenté de croire que, quoique de marbre, elles vont s'agiter au premier souffle de vent. M. Houdon a tiré, à ce qu'il me semble, le plus grand parti d'un vêtement qui nous paraît singulier, par la raison seule, peut-être, que nos yeux n'y sont pas accoutumés.

On croit assez généralement que l'artiste a donné à son héros une figure trop jeune. Si l'on n'a que ce reproche à lui faire, c'est l'éloge le plus complet qu'il puisse recevoir.

Terminons cette revue de la presse par le plus enthousiaste des critiques : *Panard au Salon*, qui met résolument le *Tourville* de Houdon au-dessus des chefs-d'œuvre de l'antique :

Feu de composition, noblesse d'attitude et d'expression, exactitude et beauté des proportions, tout me paraît réuni dans ce marbre..., les draperies font sentir le nud, comme celles de l'antique. Mais le comble de l'art, c'était de donner de la légèreté au marbre, de le faire voler comme de la mousseline ou de véritables étoffes, et ce que la sculpture antique n'a pas fait, la sculpture française l'entreprend et l'exécute avec gloire : c'est l'effort du génie.

* * *

Il s'en fallut de bien peu que toutes les statues de grands hommes commandées par d'Angiviller pour son Muséum ne fussent réduites en miettes au moment de la Révolution. S'il faut en croire Dufort de Cheverny, elles ne furent sauvées que par la présence d'esprit d'un gardien de la salle des Antiques. « Les

statues de Condé, Turenne, Fénelon, etc... faites par les grands maîtres encore vivants et pour la plupart commandées par d'Angiviller, auraient été réduites en poussière sans l'énergie d'un gardien qui persuada aux commissaires qu'elles étaient déjà détruites et les empêcha de pénétrer dans la resserre où elles étaient cachées. »

Tandis que la plupart des statues de grands hommes exécutées par les sculpteurs du règne de Louis XVI trouvaient un asile crépusculaire dans une salle ténébreuse du palais de l'Institut, la statue de Houdon a été recueillie par le château de Versailles, où elle voisine aujourd'hui avec une autre statue colossale de Tourville, exposée par Marin au Salon de 1817, qui était destinée primitivement à la décoration du pont de la Concorde. Ce *Tourville* de Marin, dont M. Ed. Kann a acquis récemment le petit modèle en plâtre, n'est qu'une répétition assez médiocre de l'œuvre de Houdon.

II

LA *FRILEUSE*

L'histoire de la célèbre statue de l'*Hiver*, plus connue sous le nom de la *Frileuse*, dont le marbre appartient au Musée de Montpellier, est encore fort mal éclaircie. Nous ignorions en particulier pour qui elle avait été exécutée. Nous ne possédions que des renseignements assez vagues sur l'accueil que la critique et le public réservèrent à cette figure, sur l'exploitation intensive que Houdon fit de son modèle, multipliant à partir de 1783 les réductions en plâtre, en bronze et en marbre. C'est pourquoi il nous a paru intéressant de rassembler et de classer par ordre de date tous les documents peu connus ou inédits qui jettent quelque lumière sur cette œuvre charmante,

dont la popularité égale celle de la *Diane* du Musée de l'Ermitage et du *Voltaire* de la Comédie-Française.

* * *

Nous avons conservé la trace des premières recherches de l'artiste dans deux maquettes : l'une en bronze, assez peu poussée, où la figure est entièrement nue (Louvre, legs Gatteaux, 1881); l'autre en terre cuite (coll. Marius Paulme), où une draperie retombe par derrière.

De la liste autographe dressée par l'artiste à la veille de son départ pour l'Amérique, il ressort que le modèle définitif de la *Frileuse* et de son pendant l'*Été* fut exécuté en 1781. On lit, en effet, sur ce précieux document, que M. P. Vitry a publié le premier in extenso :

1781.

93. Modelle d'une *Frileuse* représentant l'*Hiver* pour être exécuté en marbre sur quatre pieds de haut.

94. Modelle d'une autre figure pour faire pendant représentant l'*Été*.

Le marbre, de grandeur naturelle ou peu s'en faut (il mesure exactement $1^{m}45$), fut exposé deux ans plus tard, en 1783, non pas au Salon du Louvre, mais dans l'atelier de l'artiste à la Bibliothèque du Roi.

Pourquoi cette statue ne figurait-elle pas au Salon de l'Académie royale? A cause de ses proportions sans doute. Il ne faut pas oublier en effet que les Salons de l'Ancien Régime se tenaient au premier étage du Louvre, dans le Salon Carré, et que, par suite, il était matériellement impossible aux sculpteurs d'exposer des marbres de grandes dimensions : ils devaient se contenter de montrer leurs esquisses en terre, leurs modèles en plâtre ou des réductions

en bronze ou en marbre, d'un poids moins prohibitif. Mais il semble bien qu'indépendamment de ces considérations matérielles, la *Frileuse* ait été écartée du Salon pour des raisons de moralité : on lui fit grief comme à la *Diane* de braver les règles de la bienséance et de montrer ce qu'elle aurait dû cacher. En somme, Houdon, que le règne de Louis XV n'avait pas accoutumé à tant de pudibonderie, se vit accuser de pornographie.

A défaut des grandes statues, il crut sans doute pouvoir exposer au Salon de 1785 deux réductions de l'*Hiver* et l'*Été*. C'est très vraisemblablement à ces deux figures que se réfère la lettre si curieuse du premier peintre Pierre au vertueux Directeur des Bâtiments du roi Louis XVI, le comte d'Angiviller[1] :

9 août 1785.

Demain l'on examinera les morceaux qui seront admis au Salon. On a apporté deux petites figures de M. Houdon demie-nature : l'une, qui est drappée, n'est pas merveilleuse, *l'autre pourrait bien ne pas passer à cause de son genre de nudité.* Une figure toute nue n'est pas si indécente que celles qui sont drappées avec une fausse modestie. Je l'ai tracée avec une grosse plume que je tiens afin que vous en décidiez. Il faut pourtant observer que cette figure est la meilleure des deux et que l'on pourra la nicher dans un angle. On pourrait se demander pourquoy la Vénus, ditte aux belles fesses, ne blesse pas et que celle-cy montre bêtement un derrière qui peut être bien.

Le comte d'Angiviller approuva les scrupules de Pierre en laissant à l'Académie toute latitude pour se prononcer.

A l'égard des deux figures demi-nature de M. Houdon, écrit-il de Versailles le 12 août 1785, je m'en rapporte

1. Archives nationales, O[1] 1918.

entièrement à ce que l'Académie en décidera. Peut-être en effet, plaçant celle qui est un peu nue dans un angle, cela parera-t-il à l'inconvénient que vous exposez.

Il est probable que l'Académie n'osa même pas reléguer cette indécente *Frileuse* dans un coin obscur et qu'elle refusa purement et simplement l'envoi de Houdon : car le livret du Salon de 1785 ne mentionne aucune de ces deux figures.

Pour qui avait été exécuté l'original en marbre du Musée de Montpellier? On pouvait se demander jusqu'à présent si Houdon l'avait sculpté de son propre mouvement ou sur commande. Un passage des *Souvenirs du baron de Frenilly*, publiés en 1908 par M. Chuquet, qui avait échappé aux historiens de l'art[1] semble trancher la question. Il en résulte que Houdon avait exécuté cette statue pour un riche financier, M. de Saint-Waast, administrateur général des domaines, dont l'hôtel, situé rue Saint-Honoré, en bordure du jardin des Tuileries, passait avant la Révolution pour un des plus somptueux de Paris. « M. de Saint-Waast, écrit son parent le baron de Frenilly, extrêmement riche, était un excellent homme, aimant la magnificence, mais avec goût et discernement. Je n'ai jamais rencontré dans aucun palais un luxe à la fois plus riche et plus élégant que dans le salon de la maison qu'il avait bâtie sur les Tuileries. *Il avait dans sa bibliothèque la célèbre* Frileuse *que Houdon avait faite pour lui.* »

M. de Saint-Waast possédait-il également l'*Été?* C'est probable, puisque les deux statues formaient pendants. Après la Révolution, ces deux marbres passèrent entre les mains de M. Creuzé de Lesser, préfet de l'Hérault qui, appelé à un autre poste et

1. Ce passage nous a été aimablement signalé par notre confrère et ami M. le comte Allard du Chollet.

craignant, dit-on, les difficultés ou les frais de transport, les abandonna, en 1828, au Musée de Montpellier.

*
* *

Quand il exécutait une statue ou un buste, Houdon se réservait généralement le droit d'exploiter son modèle en en tirant des plâtres, des estampages en terre cuite ou des réductions en marbre et en bronze. C'est ainsi qu'il procéda pour sa *Frileuse* dont nous connaissons de nombreuses répliques dont plusieurs furent exposées aux Salons postrévolutionnaires de 1791 à 1802.

1. Au Salon de 1791, le livret mentionne une figure en bronze de la *Frileuse* appartenant au duc d'Orléans. Elle provoqua, de la part de presque tous les salonniers, des quolibets d'un goût souvent douteux. Le thème de ces plaisanteries est indiqué avec une brièveté lapidaire dans une brochure intitulée : « Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, etc., exposées au Louvre, d'après le décret de l'Assemblée nationale, au mois de septembre 1791, l'an III de la Liberté, par M. D....., citoyen patriote et véridique : *Une* Frileuse *qui se couvre la tête et qui met son cul à l'air. Par M. Houdon.* » On juge si le développement était facile. Aussi les folliculaires du temps s'en donnent-ils à cœur joie. « La petite *Frileuse* de M. Houdon, lisons-nous dans le *Journal général de France*[1], représente une jeune fille qui se couvre les épaules en frissonnant et laisse voir à nud tout le reste de son corps. » — Les *Petites Affiches de Paris* font preuve d'indulgence : « La *Frileuse* en bronze de M. Houdon semble manquer d'effet. Quand on a bien froid,

1. N° du 21 octobre 1791.

on cherche à ramasser tous ses membres et l'on se couvre plutôt le corps que la tête. Elle est cependant agréable à l'œil et les proportions en sont correctes. » — *La Béquille de Voltaire au Salon* (*sic*) s'exprime au contraire sur un ton de polissonnerie gouailleuse : « Une *Frileuse* par M. Houdon. Il paraît que M. Houdon n'a eu en vue que d'exercer tout son talent sur une belle descente de reins. Pourquoi donc cette figure est-elle tournée de manière qu'on ne peut rien voir? Au surplus, il faut convenir que l'hiver serait une saison bien désirable si les jolies frileuses ne se couvraient pas autrement. »

Quelques mois après, la *Frileuse* en bronze du duc d'Orléans était confisquée comme bien d'émigré. On lit en effet dans le « Registre de réception des objets d'art trouvés chez les émigrés et condamnés[1] » :

Orléans, condamné.

Une *Frileuse en bronze* par Houdon, 4 p. 1/2 de haut environ.

Nota. — La dite *Frileuse* a été apportée au dépôt par le c^n^ Houdon.

Il est donc faux que ce bronze ait été acheté par le roi de Prusse. Dans son mémoire de vendémiaire an III, Houdon écrit en propres termes : « Le bronze de la *Frileuse* était à feu d'Orléans. »

On le retrouve plus tard à Bagatelle dans la collection de Sir Richard Wallace, d'où il passa entre les mains de Lady Sackville West. Acquis par l'antiquaire J. Seligmann, il aurait été vendu en 1917 pour 170,000 dollars à M. P. Davison à New-York[2]. Ce bronze, qui mesure 1m40 de hauteur comme l'original en marbre de 1783, est signé et daté de 1787.

1. Arch. nat., F^{17}.
2. *Gazette de l'hôtel Drouot*, 11 avril 1917.

2. Sans se laisser démonter par des plaisanteries faciles, Houdon expose derechef au Salon de 1793 *Une petite Frileuse* (n° 124).

3. Il en avait gardé dans son atelier deux exemplaires en *terre cuite* de différente grandeur qui passèrent à sa première vente en 1795.

N° 91. Une jeune fille, la tête et les épaules couvertes d'une draperie et le reste du corps nu. Ce joli morceau, connu sous le nom de *la Frileuse*, porte 53 pouces de haut.

N° 92. Terre cuite réduite : 19 pouces.

4. Un exemplaire en *plâtre teinté* fut offert à cette époque à M. Commandeur, commissaire aux ventes, habitant Vieille rue du Temple par une certaine Madame Bordier, amie de Houdon. Ce serait la première reproduction en plâtre sortie de l'atelier de Houdon. Ce qui ajoute encore à la valeur de cet exemplaire qui porte le cachet rouge de l'Académie, c'est qu'il est accompagné d'un billet d'envoi extrêmement curieux que son propriétaire actuel M. Huvé, descendant du célèbre architecte, nous autorise aimablement à publier[1] :

Mme Bordier au citoyen Commandeur.

Paris, ce 24 vendémiaire, l'an 3e de la République.

Vous avez l'âme trop sensible et trop généreuse, Citoyen, pour refuser de donner l'hospitalité à une jolie petite créature fort mal pourvue contre les rigueurs de la saison qui approche. Elle n'a point encore quité les foyers qui l'ont vu naître : c'est son début dans le monde; la manière dont on y entre influe sur le reste de la vie; j'ai donc cru ne pouvoir mieux la lui rendre agréable et sûre qu'en la plaçant près de vous. Je m'inté-

1. Nous tenons à remercier notre confrère M. René Fage, qui a eu l'obligeance de nous signaler l'existence de cette statuette et de nous transmettre une copie de la lettre d'envoi.

resse beaucoup à cette petite frileuse et par ses charmes et par l'amitié qui me lie à son père. Persuadée des soins que vous lui donnerez, je vous en fais d'avance des remerciemens que je vous réitérerai de vive voix avec plus de plaisir encore.

BORDIER.

Le post-scriptum est encore plus intéressant que le corps de cette épître si gentiment mièvre :

Personne ne possède ce morceau, Houdon n'en mettant en vente qu'après une souscription qui le couvre en partie du tort des contrefaçons. Il a bien voulu s'en rapporter à la parole que je lui ai donnée que sa propriété ne courrait aucun risque. Méfiez-vous des domestiques : pour quelques louis ils laissent surmouler en l'absence des maîtres. Ce malheur lui est déjà arrivé, aussi n'aurais-je accepté cette marque de confiance que pour vous. Mon ami a doublé mon plaisir en me mettant à même de vous offrir ce qu'on ne trouve nulle part.

On voit par là combien Houdon était préoccupé des contrefaçons qui le frustraient de ses droits d'auteur et contre lesquelles les artistes de ce temps étaient très insuffisamment protégés par la loi. Il formule les mêmes inquiétudes ou les mêmes récriminations dans maints passages de ses écrits.

5. Une réduction en *marbre blanc* de la *Frileuse* fut exposée au Salon de l'an V (1796). Elle est portée au catalogue sous le n° 617. « La *Frileuse*, statue en marbre. Hauteur : 20 pouces. Cette figure appartient à l'auteur[1]. »

L'un des nombreux Salons versifiés qui étaient à la mode à cette époque : *Les Rapsodistes au Salon ou*

1. Le Catalogue du Musée de Montpellier confond la grande statue « de 4 pieds de haut » donnée par M. Creuzé de Lesser avec cette réduction « de 20 pouces ».

les tableaux en vaudevilles, lui consacra le couplet suivant :

La Frilleuse par Houdon, petite statue en marbre.

(Air de la parole.)

On ne peut pas sans émotion
Fixer cette fille adorable;
Le sentiment, l'expression,
En elle tout est admirable,
Et semblable à Pygmalion
Sans doute l'auteur se désole,
Qu'à ce chef-d'œuvre merveilleux
Un dieu puissant et généreux
Ose refuser (*bis*) la parole (*bis*).

C'est probablement cette réduction en marbre du Salon de 1796 qui reparut en 1828 à la vente après décès de l'atelier de Houdon : N° 62. *La Frileuse*, copie réduite en marbre blanc.

Dans les Archives du Musée du Louvre, il est fait mention d'une réduction en marbre de la *Frileuse*, signée *Houdon f.*, qui fut proposée au Louvre en 1887 par un certain Lemer. Nous ignorons ce qu'est devenue cette réplique refusée par les Musées nationaux.

6. Enfin, au Salon de l'an X (1802), Houdon expose encore la *Frileuse* en compagnie de la *Diane* en bronze (sans numéro).

L'extrême popularité de cette statue est attestée non seulement par les nombreuses répliques que Houdon lui-même fut incité à en faire, mais par les imitations qu'elle suscita à l'étranger. On peut voir à Bruxelles, au Musée royal, une statue du sculpteur belge Godecharle, datée de 1803, qui est la copie presque littérale du chef-d'œuvre de Houdon.

III

LE PROJET D'UN MONUMENT AU PARC DE BRUXELLES

Les biographes de Houdon se sont attachés depuis longtemps à étudier ses rapports avec l'étranger et la diffusion de son œuvre à travers le monde : nous connaissons aujourd'hui avec une précision qui ne laisse plus guère à désirer son séjour à Rome, ses voyages à Gotha, ses relations avec la Russie, son voyage en Amérique. Mais on ignorait jusqu'à présent qu'il eût travaillé pour la Belgique. Les Musées belges ne possédaient aucun ouvrage de sa main et c'est tout au plus si, au Musée de Bruxelles, on pouvait en saisir le reflet dans une copie légèrement modifiée de la *Frileuse* exécutée par le sculpteur belge Godecharle.

Or, voici que des recherches toutes récentes de M. G. des Marez, archiviste de la ville et professeur à l'Université libre de Bruxelles, font apparaître le nom de Houdon en liaison avec l'histoire artistique de la Belgique. En compulsant les archives générales du royaume pour reconstituer l'histoire de la Place Royale et du Parc de Bruxelles, il a eu la bonne fortune de mettre au jour des documents d'où il ressort avec certitude que Houdon fut consulté avec quelques autres artistes parisiens sur un projet de monument que les États de Brabant se proposaient d'ériger au centre du parc en l'honneur de l'impératrice Marie-Thérèse, qu'il fut chargé de rédiger un rapport sur les différents projets présentés au concours et qu'il exécuta lui-même le dessin d'un bas-relief destiné à la décoration de ce monument. Quelques-uns de ces documents ont déjà paru dans la monographie que M. G. des Marez vient de consacrer à la Place Royale

de Bruxelles dans les *Mémoires* de l'Académie royale de Belgique[1]; les autres sont réservés à une étude complémentaire sur le Parc que le savant historien bruxellois nous promet et ne nous fera pas, espérons-le, attendre trop longtemps.

*
* *

En combinant les textes déjà utilisés par M. des Marez avec les pièces inédites qu'il nous a aimablement communiquées, voici comment nous pouvons nous représenter la participation de Houdon dans ce projet malheureusement avorté.

On sait qu'une statue pédestre du gouverneur des Pays-Bas autrichiens Charles de Lorraine, œuvre du Gantois Verschaffelt, élève de Bouchardon, avait été inaugurée en 1775 au centre de la Place Royale. Pour faire pendant à cette statue, les États de Brabant décidèrent quelques années plus tard d'élever au milieu du Parc, annexe de la Place Royale, un monument en l'honneur de leur souveraine, l'impératrice Marie-Thérèse.

De même qu'on s'était adressé en 1774 à des architectes français, Nicolas Barré et Barnabé Guimard, pour dresser les plans de la place, on décida en 1779 de soumettre le projet de monument du parc à un aréopage d'artistes parisiens.

Le conseiller de Limpens, commissaire du gouvernement, se mit en route pour Paris le 4 septembre 1779 avec mission de recueillir les avis des architectes et des sculpteurs les plus compétents. Il dut renoncer à consulter « le célèbre Monsieur Soufflot, auteur de l'église Sainte-Genenième », qui était malade et presque

1. G. des Marez, *La Place Royale à Bruxelles. Genèse de l'œuvre, sa conception et ses auteurs.* Bruxelles, 1923.

mourant. Mais, grâce aux bons offices de son ami l'abbé Nicoli, ministre du grand-duc de Toscane, et de M. d'Ennery,. gentilhomme lorrain, il réussit à s'aboucher avec l'architecte Peyre, avec les sculpteurs Lecomte et Houdon.

D'un rapport adressé le 21 septembre 1779 par de Limpens au prince de Stahremberg, ministre plénipotentiaire d'Autriche à Bruxelles, il résulte sans contestation possible que c'est Houdon qui fut chargé de rédiger la consultation demandée. Ce texte, en grande partie inédit, est si décisif que nous croyons nécessaire de le reproduire in extenso :

Mémoire à Son Altesse le ministre plénipotentiaire.

La consultation ci-jointe en original[1] tenue à Paris sur la composition du monument qui doit décorer le centre du nouveau parcq semble ne rien laisser à désirer sur cet objet, quelque difficile qu'il soit à décider.

Je ne me hasarderai pas d'ajouter quelque chose au contenu de cette consultation; j'observerai que son rédacteur s'est dès longtemps acquis une célérité qui le met au-dessus de tous les artistes modernes et que la plupart des gens instruits à Paris le préfèrent à Pigal.

Il n'y a qu'à voir ses deux atteliers : l'un à la bibliothèque du Roy, l'autre dans les bâtimens de la ville érigés pour le jet des statues royales, pour se convaincre de la multiplicité d'ouvrages dont on le charge de toute part tant pour les maisons royales, surtout pour l'Académie des Sciences, dont il est le sculpteur, que pour l'étranger. Ce grand nombre d'ouvrages, entre lesquels il y a des monumens pour l'Allemagne où il a voïagé, est une preuve de sa célébrité et dans un pays où les arts fleurissent, où il y a de l'émulation et du concours comme en France, la

1. M. des Marez n'a pas retrouvé aux Archives générales du royaume l'original de cette consultation dont il serait si intéressant de connaître les termes.

célébrité est certainement la démonstration du talent et du vrai mérite.

Bien que le nom de Houdon ne soit pas mentionné dans ce préambule, il ne peut y avoir aucun doute sur la personnalité de ce rapporteur anonyme. Comme je l'écrivais à M. des Marez, qui me demandait s'il était possible de l'identifier, il n'y a pas deux sculpteurs de cette époque qui aient occupé deux ateliers : l'un à la Bibliothèque du roi et l'autre à la fonderie municipale du faubourg du Roule. S'il n'a jamais été le sculpteur *attitré* de l'Académie des sciences[1], Houdon a modelé les bustes de plusieurs membres de cette Compagnie. On sait enfin qu'il a beaucoup travaillé pour l'Allemagne et notamment pour la cour de Saxe-Gotha. Ainsi, tous les détails concordent pour nous persuader que le conseiller de Limpens fait bien allusion à Houdon.

Au surplus, la suite de son mémoire ne permet aucune hésitation. Houdon y est nommé en toutes lettres avec ses confrères Peyre et Lecomte. Limpens rend hommage à leur largeur d'esprit qui les élève au-dessus des préjugés nationalistes.

Les artistes consultés sont les nommés Pair (*sic*) et Le Comte, instruits dans leur art *comme Houdon* en Italie, où ils ont tous trois puisé leurs élémens : ils sont, quoique Français, sans prévention pour l'architecture française. Autant sculpteurs qu'architectes[2], ils prennent pour base de leurs plans et guide de leurs jugemens les vrais principes de l'art; se décidant d'après l'effet de l'harmonie des principes, ils estiment que la véritable architecture, comme la bonne musique, n'a point de but national.

1. Il se peut d'ailleurs que Limpens fasse ici une confusion avec l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

2. Il faut entendre par là : les deux sculpteurs (Lecomte et Houdon) aussi bien que l'architecte (Peyre).

La preuve qu'en effet cette commission d'artistes parisiens n'avait aucune partialité pour l'art français, c'est qu'elle se prononça à l'unanimité en faveur du projet du sculpteur belge Godecharle, qui était, il est vrai, de formation purement française. Tous les membres du jury tombèrent d'accord pour déclarer que l'obélisque conçu par Godecharle l'emportait de beaucoup sur les onze projets présentés, et qu'ils ne sauraient en faire un meilleur. Ils allèrent même jusqu'à dire ouvertement qu'ils préféraient le projet du sculpteur belge à la fontaine de la Place Navone à Rome qu'ils avaient tous vue et étudiée sur les lieux. Ils ajoutèrent que le rocher de Godecharle, quoique feint, l'emportait sur celui qui sert à Pétersbourg de piédestal à la statue de Pierre le Grand, quoique ce rocher soit naturel. Le rapport signé par Houdon aboutissait à cette conclusion flatteuse que « le monument était digne d'être offert et dédié à nos augustes souverains par la nation belgique ».

Il est déjà curieux de voir Houdon consulté en 1779 comme une autorité suprême en la matière par le délégué du gouvernement des Pays-Bas Autrichiens et de la ville de Bruxelles. Mais il y a plus. Son rôle dans le projet d'érection d'un monument à Marie-Thérèse ne fut pas seulement celui d'un juge et d'un *rapporteur*, mais encore celui d'un *collaborateur*. Les documents exhumés par M. des Marez nous apprennent en effet qu'il avait promis de faire lui-même le dessin d'un des quatre bas-reliefs destinés à la décoration de l'obélisque et qu'il tint parole.

Dès son retour à Bruxelles, le conseiller de Limpens s'empressa d'écrire à un de ses compatriotes résidant à Paris, le chevalier Van Langhendonck, pour le prier de s'informer et de le tenir au courant de l'état d'avancement des plans et dessins promis. Celui-ci répond le 5 octobre 1779 qu'il voyait avec

impatience la lenteur des artistes qui travaillaient pour des absents :

Ni M. Houdon ni M. Barré[1] n'ont fait des progrès bien sensibles dans ce dont vous les avez laissé chargés à votre départ. Ils m'ont promis toutefois que sous quinzaine ils s'acquitteraient de la besogne. Je les ai pris au mot et y tiendrai la main autant que décemment faire se pourra.

Les doléances de Van Langhendonck étaient injustifiées : car en fait les deux artistes tinrent ponctuellement leurs engagements. Le 15 octobre, il avait entre les mains le dessin du bas-relief que Houdon avait promis à M. de Limpens et il l'expédiait aussitôt à Bruxelles.

Ce dessin n'a malheureusement pas été retrouvé. Mais nous savons par les documents quelle était la composition du bas-relief : il représentait les médaillons de marbre des souverains des Pays-Bas, encadrés des effigies grandeur nature du gouverneur général Charles de Lorraine et du ministre plénipotentiaire le prince de Stahremberg.

Le grand sculpteur agit en toute cette affaire avec un rare désintéressement : il refusa de recevoir le moindre salaire; mais il se recommandait pour l'exécution de l'œuvre dans le cas où le projet serait approuvé.

*
* *

Les circonstances ne permirent pas la réalisation de cet hommage qui aurait enrichi Bruxelles d'un précieux monument. Moins heureux que Verschaffelt, qui avait dressé au centre de la Place Royale sa statue

1. L'architecte chargé d'envoyer des plans pour les bâtiments de la Place Royale.

pédestre de Charles de Lorraine[1], Godecharle dut renoncer à l'exécution de son obélisque du Parc en l'honneur de Marie-Thérèse et le bas-relief de Houdon resta par conséquent sans emploi.

Au grand dépit des États de Brabant qui voyaient ainsi leur loyalisme bafoué, l'empereur Joseph II, qui avait succédé à Marie-Thérèse, déclara sans ambages qu'il fallait abandonner tout de suite « *cet inutile projet* » et employer à quelque œuvre d'utilité publique les sommes énormes qu'on se disposait à y consacrer. Lorsqu'il passa à Bruxelles en 1781, il refusa brutalement toute récompense au conseiller de Limpens, qui s'était prodigué avec tant de « zèle pour l'arrangement du parc et de la nouvelle place ».

Malgré l'abandon du projet, on conviendra sans doute que l'histoire de cette entreprise avortée méritait d'être contée. Elle ajoute un trait nouveau à la biographie de Houdon; elle nous apporte en outre une nouvelle preuve du rayonnement de l'art français du XVIII[e] siècle et des liens particulièrement étroits qui unissaient dès cette époque Bruxelles à Paris, la France à la Belgique.

Louis Réau.

1. On sait que cette statue, fondue par les Français sous la Révolution, a été remplacée par une statue équestre de Godefroy de Bouillon.

LETTRES DE GREUZE

AU PRINCE NICOLAS BORISOVITCH IOUSOUPOV[1]

On sait que parmi les amateurs russes des œuvres de Greuze, l'un des plus fervents était le prince Nicolas Borisovitch Iousoupov, qui accompagna le grand-duc héritier Paul Petrovitch dans le voyage qu'il fit à Paris en 1782 sous le nom de comte du Nord et qui fut longtemps ambassadeur de Russie à la Cour de Sardaigne. La galerie Iousoupov de Pétersbourg, véritable musée de peinture française, ne contient pas moins de dix-huit Greuze, malheureusement très maltraités par un restaurateur maladroit, le professeur Adrien Prakhov.

C'est ce même Prakhov qui a publié en 1906 dans la revue *Les Trésors d'art en Russie*, dont il avait pris la direction, un dossier très curieux de lettres adressées par Greuze au prince Iousoupov. Ce n'est évidemment qu'une petite partie de la correspondance échangée entre l'artiste et son opulent client étranger. Les archives du palais de la Moïka n'ont conservé que cinq lettres échelonnées du 11 septembre 1785 au 20 septembre 1790 : une sixième lettre adressée à un intermédiaire est datée du 2 vendémiaire 1804; elle montre que les relations de Greuze avec le prince Iousoupov se prolongèrent jusqu'à sa mort.

Mais si cette correspondance est peu abondante, elle nous a paru cependant mériter d'être reproduite, d'abord parce qu'elle est à peu près inconnue en France et qu'elle a échappé à presque tous les biographes de Greuze, ensuite parce qu'elle éclaire le caractère de l'artiste. Sa vanité incommensurable et presque maladive s'étale complaisamment sur ces feuillets et il est assez piquant de l'entendre com-

1. Communiquées par M. Louis Réau.

menter son allégorie de la *Volupté* qu'il qualifie sans vergogne de « grand tableau dans une petite toile ».

On apprendra avec intérêt qu'il avait donné à une figure du *Bonheur* le nom de la célèbre visitandine mystique de Paray-le-Monial, Marie Alacocque, dont il avait sans doute entendu parler à Tournus, sa ville natale. La plupart de ses biographes ignorent aussi qu'il avait été chargé par le prince Iousoupov de transmettre et de surveiller une commande de tableaux partagée entre les artistes les plus réputés de l'époque : Fragonard, Vincent, Mme Vigée-Lebrun.

I.

Greuze à Son Excellence le Prince Iousoupov, ambassadeur de la Cour de Russie à Turin.

De Paris, le 11 septembre 1785.

Son Excellence ne se rappelle pas que c'est par galanterie que j'ai bien voulu faire une copie du tableau de l'impératrice[2]. Son Excellence doit se ressouvenir que j'en ai fait l'ébauche et que c'est, par conséquent, le tiers de l'ouvrage. Vous deviez me le renvoyer pour le terminer; vous avez changé d'avis. J'aurai plus de plaisir à faire un original et vous en seriez mieux traité, sans comparaison: mais il ne serait pas juste de me laisser mon ébauche en pure perte pour moi.

Son Excellence aura donc la bonté de me tenir compte du tiers de la somme que j'ai reçu. Comme je ne fais point de tête à moins de cinquante louis, il faut donc que Son Excellence donne ordres pour que l'on me remette 26 louis et 2 pour la bordure, qui feront 28. Sinon, Son Excellence aura la bonté de me renvoyer le tableau de l'impératrice afin que je puisse terminer la copie que j'ai commencée; car je n'ai rien de plus à cœur que de remplir mes engagements avec la plus grande sévérité.

J'ai l'honneur d'être de Son Excellence

le très humble et très obéissant serviteur,

GREUZE.

1. Cf. L. Réau, *Greuze et la Russie* (*l'Art et les artistes*, 1920).

2.

De Paris, le 29 juillet 1789.

Mon Prince,

Pour faire la tête que vous m'avez demandée, j'ai consulté votre cœur, le caractère de votre âme. J'ai donc tracé une femme sensible qui vous rappellera, lorsque vous ne ferez plus d'usage des armes que l'amour vous a confié, que le vrai bonheur de la vie n'est que dans les bras de ce que l'on aime. J'ai donc peint le bonheur dans la tête que j'ai l'honneur de vous envoyer; elle vous dira quand vous la regarderez : je suis heureuse. D'accord avec moi, j'ose me flatter que vous direz : il n'y a que ce sentiment de réel, le reste de notre existence n'est souvent qu'un mauvais rêve.

Le titre est *Marie Alacocque, quiétiste;* elle aimait la divinité comme on aime les mortels. Indiquez moi à qui je dois la remettre, pour qu'elle puisse vous parvenir le plutôt possible.

J'ai l'honneur d'être, avec respect, Mon Prince, votre très humble et très obéissant serviteur,

GREUZE.

3.

Le 2 novembre 1789.

Mon Prince,

Je suis bien désespéré de ne plus avoir la tête que j'avais faite pour vous; ce n'est pas ma faute. Quand j'ai eu l'honneur de vous écrire, j'ai demandé combien il fallait de temps pour avoir votre réponse : l'on m'a dit qu'il fallait six semaines. J'ai été deux mois et demi et plus à attendre vainement, ce n'est qu'alors que j'ai cédé à l'empressement d'une personne qui me pria de lui céder.

J'en ai une autre qui est ébauchée, qui exprime la *Volupté*. La composition en est beaucoup plus riche. Persuadez vous que j'y mettrai le même soin et la même amitié pour la terminer. Votre commission a été faite avec une telle indifférence qu'il a fallu vous être attaché comme je vous le suis pour m'en être occupé, et même je suis le seul. Fragonard m'a dit que personne ne lui en

avait parlé; M. Vincent est à peu près dans le même cas; Mme Lebrun ne l'a pas commencée; son mari m'a dit qu'elle le ferait à Rome, où elle est actuellement.

Je n'ai point touché votre lettre de change et je ne le ferai que lorsque j'aurai terminé votre tête et que je l'aurai remise à Mme la comtesse de Ségur. Si vous changez d'avis, je vous prie de me le faire savoir le plus tôt que vous pourrez. Par la même occasion, si vous avez quelques commissions à faire, n'en chargez que moi et je me flatte que vous n'aurez jamais été servi avec plus de zèle et plus d'exactitude.

J'ai l'honneur d'être, avec respect, Mon Prince, votre très humble et très obéissant serviteur,

GREUZE.

M. Fragonard va commencer votre tableau ainsi que M. Vincent.

4.

A Paris, le 20 avril 1790.

Monsieur,

Je viens de finir votre tableau. Il a pour titre : *la Colombe retrouvée* ou *la Volupté*. Cette colombe, qu'elle presse contre son cœur si amoureusement, avec ses deux mains, n'est que l'image de son amant caché sous cet emblême; son âme est agitée d'un sentiment si doux et si pur que la femme la plus délicate la pourra regarder avec complaisance sans en être blessée. J'ai ajouté sur sa tête une couronne d'étoiles pour indiquer que le sentiment nous égale aux dieux pour un instant. C'est un grand tableau dans une petite toile.

Je vous prie de dire à tous ceux qui le verront qu'il vous coûte cent louis; d'ailleurs, vous en jugerez vous même; cela me change rien aux conditions que j'ai eu l'honneur de faire avec vous. C'est un moment d'enthousiasme que j'ai voulu satisfaire. La passion que j'ai pour la peinture, l'amitié que j'ai pour vous y ont présidé. Elle vaudrait mille louis que ce serait toujours cinquante. Si elle peut me rappeler quelquefois à votre mémoire, je me trouverai trop heureux.

Mme la comtesse de Ségur l'a vue; elle la fera partir à la première occasion. J'ai reçu votre lettre de change de

1,200 livres. Mme Lebrun est toujours en Italie; son mari m'a assuré qu'elle travaille à votre tableau. M. Fragonard n'est plus à Paris; il est en province; je ne sais où en est son ouvrage. Dès qu'il sera fini, on vous en donnera avis, de même que de celui de M. Vincent.

J'ai l'honneur d'être, avec autant d'attachement que de respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

GREUZE.

5.

Le 20 septembre 1790.

Mon Prince,

J'ai l'honneur de vous prévenir que votre tableau est parti le 15 septembre par le chariot de poste. Vous l'auriez reçu plus tôt sans un malentendu. Je vous prie de me faire le plaisir de m'en accuser la réception le plus tôt possible. Je souhaite que vous ayez autant de satisfaction à le voir que j'ai pris de soins pour le terminer.

Je n'ai point de nouvelles des tableaux que vous m'avez chargé de vous faire faire par Mme Lebrun, Fragonard et Vincent. Je suis persuadé qu'il ne manqueront pas de vous instruire lorsqu'ils seront terminés.

6.

Greuze à M. Sancet, rue Sainte Hiacinte, près la Place Saint Michel, à Paris.

Le 2 vendémiaire, an Ier de l'Empire français.

Monsieur,

L'incertitude du prince à vous répondre positivement est cause que je me suis occupé du portrait de l'empereur qui m'a été demandé par le gouvernement et qui est près d'être terminé. Alors ce sera le tableau du prince qui m'occupera uniquement. J'aurai le plus grand plaisir à le finir à la caresse (*sic*) comme le plus aimable que j'aie tracé. Il faut trois ou quatre mois pour le porter à sa perfection.

LETTRE DE KLÉBER

AU MINIATURISTE JEAN GUÉRIN

(18 MAI 1798)

M. Ulric Richard-Desaix, d'Issoudun, nous communique la lettre suivante écrite par le général Kléber au miniaturiste Jean Guérin.

Le *dessin* dont il s'agit dans cette lettre doit-il être identifié au fameux portrait en miniature de Kléber qui fut exposé au Salon de 1798 et que le Musée du Louvre acquit en 1849 d'un M. Delattre (voir Reiset, *Dessins*, *cartons*, *pastels*, *miniatures... exposées*, *etc....*, 2e partie, p. 41, n° 781)? On sait qu'en 1789 Guérin entreprit une suite de portraits d'après les députés de l'Assemblée nationale, suite qui fut gravée en manière noire par Fiesinger, et l'on suppose qu'en 1798-1799 Guérin eut l'intention de publier une nouvelle suite des généraux de la République, car Fiesinger grava, d'après ses dessins, les portraits de Gouvion-Saint-Cyr, de Sainte-Suzanne, de Bernadotte, de Desaix, de Bonaparte et de Kléber. Il est donc problable qu'il existe pour cette dernière gravure un dessin différent de la miniature du Musée du Louvre.

L. D.

[Lettre autographe écrite par le général Kléber sur deux feuillets petit in-4°, sans date, avec timbre postal imprimé, « *78*, TOULON », et grand cachet de cire rouge très bien conservé, mais cassé en deux par suite de l'ouverture de la lettre : « *Kléber, général de Division* ».]

« Au Citoyen Jean Guerin, artiste, quai de Voltaire, n° 13, Paris. » (Timbre de Toulon.)

« A Dieu, mon cher Guerin, je pars dès ce pas pour

monter à bord de mon vaisseaux (*sic*) le *Francklin*, achevés le dessin et remettez le à la citoyenne Chateaugiron qui le gardera jusqu'à mon retour; donnez lui tous vos soins. Je vous écrirai quelques fois. Aimez moi toujours, je le mérite pour l'attachement que je vous porte. Amitié à Fiesinger. Les Damas vous embrassent et moi aussi.

« Kléber. »

La *citoyenne Châteaugiron* de cette lettre était la marquise de Châteaugiron, amie de Kléber. *Fiesinger* était le graveur habituel du miniaturiste Jean Guérin. *Damas*, le général Damas, fut, en Égypte, le chef d'état-major général de Kléber.

Cette lettre non datée est exactement du 29 Floréal an VI, vendredi 18 Mai 1798, jour même de l'embarquement de Kléber.

Elle fut écrite *à la diable*, le général s'étant trouvé pressé de se rendre « dès ce pas » sur son « vaisseau » le *Francklin*.

Elle a échappé à la connaissance d'Étienne Charavay; autrement cet érudit n'eût pas manqué de l'utiliser ou même de la reproduire en facsimile dans son excellente étude sur les *Guérin de Strasbourg*, 1880, in-4°, avec figures de Richard-Desaix.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ
DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
ET OUVRAGES OFFERTS A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ[1].

BABELON (Jean), *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial*. (Champion.)

BIVER (comte P.), *Histoire du château de Meudon*. (Champion.)

BLUM (André), *Les eaux-fortes de Claude Gellée, dit le Lorrain*. (A. Morancé.)

BOINET (Amédée), *Le vieux Metz. Histoire et descriptions de ses monuments* (extrait du Congrès archéologique de France, 83e session, 1920). (A. Picard.)

*—, *Le livre français des origines à la fin du Second Empire*. Catalogue de l'exposition au pavillon de Marsan (4 au 30 avril 1923). (A. Morancé.)

CLOUZOT (H.), *Les meubles du XVIIIe siècle*. (A. Morancé.)

CORDEY (Jean), *Vaux-le-Vicomte*. (Les Presses universitaires de France.)

COURBOIN (Fr.), *La gravure en France des origines à 1900*. (Delagrave.)

—, *Histoire illustrée de la gravure en France*. I : *Des origines à 1600*. (Le Garrec.)

DELTEIL (Loys), *Le peintre-graveur illustré*. T. XIV et XV : *Francisco Goya*. — T. XVI : *François Raffaelli*. — T. XVII : *Pissarro, Sisley et Renoir*. (L. Delteil.)

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

Demonts (Louis), *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Doistau : miniatures des XVIIIe et XIXe siècles* (avec le concours de M. Charles Terrasse). (Impr. gén. Lahure.)

—, *Les dessins de Claude Gellée, dit le Lorrain.* (A. Morancé.)

—, *Musée du Louvre. Les dessins de Léonard de Vinci.* (A. Morancé.)

Jamot (Paul), *Les frères Le Nain, peintres laonnais.* (J. Schemit.)

Martin (Henri), *La miniature française du XIIIe au XVe siècle.* (Van Œst et Cie.)

Martine (Charles), *Dessins de maîtres français.* II : *Claude Gellée, dit Claude Lorrain.* (Helleu et Sergent.)

Michel (André), *Histoire de l'art.* T. VI : *l'Art en Europe au XVIIe siècle,* 2e partie. (Armand Colin.)

Migeon (Gaston), *L'estampe japonaise.* (A. Morancé.)

Moreau-Nélaton (Étienne), *Les trésors d'art de la France meurtrie. Du Laonnois à la Brie.* (*Gazette des Beaux-Arts.*)

Nicolle (Marcel), *Critique d'art ancien et moderne. Musées de province.* (Perrin et Cie.)

* Ratouis de Limay (Paul) et Rouchès (Gabriel), *Compte-rendu analytique du Congrès d'histoire de l'art de 1921.* (Les Presses universitaires de France.)

Rocheblave (Samuel), *L'art et le goût en France de 1600 à 1900.* (Armand Colin.)

Vitry (Paul), *Le Musée d'Orléans.* (Laurens.)

—, *Pierre Roche (1885-1922).* (*Gazette des Beaux-Arts.*)

Wildenstein (Georges), *Un peintre de paysage au XVIIIe siècle, Louis Moreau.* (*Les Beaux-Arts.*)

ANNUAIRE

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

STATUTS

VOTÉS PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DU 9 NOVEMBRE 1906.

ART. 1er.

La *Société de l'Histoire de l'Art français*, dans le but de donner un nouvel essor à ses études, modifie ses statuts comme suit :

ART. 2.

Une Société est fondée à Paris pour encourager l'étude de l'histoire de l'art et des artistes en France.

ART. 3.

Elle se propose :

1° De tenir des réunions périodiques où seront discutées les questions relatives à l'art français;

2° De publier chaque année un ou plusieurs volumes de documents inédits ou rares, imprimés ou graphiques;

3° D'accorder son patronage, avec ou sans subvention, à des monographies ou travaux spéciaux édités par les auteurs à leurs frais.

ART. 4.

Elle se compose de personnes admises sur leur demande,

et sur la présentation de deux membres de la Société, par le Comité directeur, à la majorité des votants.

Art. 5.

Une Assemblée générale annuelle nomme le Comité directeur, composé de 20 membres.

Art. 6.

L'Assemblée générale pourra, sur la proposition du Comité directeur, nommer membres honoraires des personnes ayant rendu des services exceptionnels à l'histoire de l'Art français. Le nombre des membres honoraires ne pourra dépasser cinq.

Art. 7.

Le Comité directeur élit tous les ans, à la majorité des suffrages, un président, un vice-président, un secrétaire, deux secrétaires-adjoints et un trésorier. Il nomme également chaque année un Comité des publications et un Comité des fonds composé de trois membres. Les membres du bureau sont rééligibles immédiatement, sauf le président et le vice-président. Celui-ci devient président de droit.

Art. 8.

Le Comité est renouvelé par quart tous les ans : les membres sortants ne sont rééligibles qu'après un an.

Art. 9.

La cotisation annuelle est fixée à 20 francs[1]. Elle doit être acquittée dans le premier semestre de l'année. Cette cotisation peut être rachetée par le payement d'une somme de 500 francs qui sera placée à intérêts.

1. Un supplément de dix francs est demandé aux membres de la Société désirant recevoir les publications imprimées sur papier d'Arches.

Art. 10.

Les ressources de la Société se composent :

1° Des cotisations annuelles;

2° De la vente des ouvrages publiés par la Société;

3° Des revenus des capitaux du rachat des cotisations;

4° Des dons et subventions de l'État, des villes, des Académies et des particuliers;

5° De toute autre ressource éventuelle.

Art. 11.

La dissolution de la Société ne pourra être votée que par les trois quarts des membres d'une Assemblée générale convoquée à cet effet, sur la proposition signée de 20 membres.

RÈGLEMENT INTÉRIEUR

ADOPTÉ PAR LE COMITÉ DIRECTEUR

DANS SA SÉANCE DU 7 DÉCEMBRE 1906.

Art. 1er.

Les séances de la Société sont fixées au premier vendredi de chaque mois, de novembre à juillet. Tous les membres de la Société y sont convoqués.

Art. 2.

Le Comité directeur se réunit tous les mois avant la séance.

Art. 3.

Le président de la Société, ou à son défaut le vice-président, préside de droit le Comité directeur.

Art. 4.

Le Comité directeur nomme le bureau, le Comité des

publications et un Comité des fonds de trois membres, dans la séance qui suit l'Assemblée générale.

Art. 5.

Le Comité des fonds rend compte tous les mois au Comité directeur de l'état de la caisse de la Société.

Art. 6.

L'Assemblée générale est fixée au deuxième vendredi du mois de mai. Elle nomme les membres du Comité directeur à la majorité des votants.

Art. 7.

La Société publie un Bulletin trimestriel.

Art. 8.

Les volumes publiés par la Société peuvent être vendus au prix que fixe chaque année le Comité directeur.

Art. 9.

Le Comité directeur décide, sur rapport du Comité des publications, de toutes les publications de la Société.

Art. 10.

Le Comité des publications peut, à l'occasion, désigner un commissaire chargé de suivre une publication. Celui-ci rend compte au Comité des publications du travail qu'il surveille et y appose sa signature.

COMITÉ DIRECTEUR

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

MAI 1922-MAI 1923.

Président : M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

Vice-président : M. Jean GUIFFREY, conservateur au Musée du Louvre.

Secrétaire : M. Paul RATOUIS DE LIMAY.

Secrétaires-adjoints : MM. Gabriel ROUCHÈS, bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts; Jean CORDEY, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.

Trésorier : M. André RAMET.

Membres : MM. P. ALFASSA, conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs; René CHARLIER; Gaston BRIÈRE, conservateur-adjoint du Musée de Versailles, ancien président de la Société; E. DACIER, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale; L. DESHAIRS, bibliothécaire de l'Union centrale des Arts décoratifs; André FONTAINE, inspecteur général de l'Instruction publique; le comte Louis D'HARCOURT; R. KŒCHLIN, président du Conseil des Musées nationaux et de la Société des Amis du Louvre, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs; P.-A. LEMOISNE, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale; Henry LEMONNIER, membre de l'Institut, professeur honoraire à la Faculté des lettres de l'Université de Paris et à l'École nationale des Beaux-Arts, ancien pré-

sident de la Société; Pierre Marcel, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts; J. J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, ancien président de la Société; André Michel, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux, professeur au Collège de France, ancien président de la Société; Pierre de Nolhac, membre de l'Académie française, conservateur honoraire des Musées nationaux, directeur du Musée Jacquemart-André; Charles Saunier; Henri Stein, conservateur aux Archives nationales, ancien président de la Société.

COMITÉ DES PUBLICATIONS

MM.

J. J. Marquet de Vasselot.

Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, ancien président de la Société.

Henri Stein.

COMITÉ DES FONDS

MM.

Jean Laran, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

P.-A. Lemoisne.

Louis Réau, docteur ès lettres, ancien directeur de l'Institut français de Pétrograd.

LISTE DES MEMBRES

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

AU 15 JUILLET 1923.

S. M. la Reine Amélie de Portugal.

Accary (Étienne), 50, rue de Laborde, Paris (viiie).

Alaret, château de Louan, Menestreau-en-Villette (Loiret).

Alazard (Jean), maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université d'Alger (Algérie).

Alfassa (Paul), conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs, 142, boulevard Malesherbes, Paris (xviie).

Allard du Chollet (comte), 20, rue de Lübeck, Paris (xvie).

Appuhn (Charles), professeur au lycée Saint-Louis, chef de section aux Bibliothèque et Musée de la Guerre, 6 *bis*, rue des Écoles, Paris (v^e^).

Argoutinsky Dolgoroukoff (prince W.), 7, rue François Ier, Paris (viiie).

Arjuzon (vicomte d'), 11, rue Dupont-des-Loges, Paris (viie).

Arvengas (Albert), l'Isle-sur-Tarn (Tarn).

Aubert (Marcel), docteur ès lettres, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, 8, cité Vaneau, Paris (viie).

Aubry-Vitet, 69, rue de Varenne, Paris (viie).

Babelon (Jean), bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, 2, rue Rotrou, Paris (vi^e^).

Baguès (Victor), 107, rue La Boétie, Paris (viiie).

Ballot (Mlle), attachée au Musée du Louvre, 13, rue de l'Abbaye, Paris (vi^e^).

BANCHEREAU (Jules), trésorier de la Société française d'archéologie, 6, quai Barentin, Orléans (Loiret).

BARANTE (baron DE), 22, rue du Général-Foy, Paris (VIIIe).

BARBEY (Frédéric), ministre plénipotentiaire de Suisse en Belgique, 8, avenue de Cortenberg, Bruxelles.

BARDAC (Joseph), 1, avenue Marceau, Paris (VIIIe).

BARRY, imprimeur d'art, 14, rue du Temple, Paris (IVe).

BAUCHOUD (Maurice), avocat, place du Neuf-Bourg, Valenciennes (Nord).

BAUDOIN (Henri), 10, rue Grange-Batelière, Paris (IXe).

BAUTIER (Pierre), conservateur-adjoint du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, 549, avenue Louise, Bruxelles.

BELLEUDY (Jules), 35, avenue du Maréchal-Foch, Nice (Alpes-Maritimes).

BENOÎT (François), professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Lille, 1, rue Nationale, Argenteuil (Seine-et-Oise).

BERNARD (Georges), 1, rue d'Anjou, Paris (VIIIe).

BERTAUX (Mme Jeanne), 7, avenue des Peupliers, Paris (XVIe).

BERTINI-CALOSSO (Dott. Achille), ispettore della Ra Galleria Borgheze, villa Umberto I, Roma (51) (Italie).

BÉZAGU (Louis), 61, cours d'Aquitaine, Bordeaux (Gironde) *(membre perpétuel)*.

Bibliothèque de la Ville d'*Amiens* (Somme) [M. Henri Michel, bibliothécaire].

Universiteits-Bibliotheek d'*Amsterdam* (Hollande) [Dr F. C. Wieder, bibliothécaire-adjoint].

'S Rijks Prentenkabinet, Rijks-Museum d'*Amsterdam* (Hollande).

Bibliothèque de la Ville d'*Angers* (Maine-et-Loire) (librairie Clech).

Bibliothèque de l'Académie royale des beaux-arts d'*Anvers* (Belgique).

Bibliothèque royale de Belgique, *Bruxelles* [M. Paris, conservateur] (M. Champion, correspondant).

Bibliothèque des Musées royaux du Cinquantenaire, *Bruxelles*.

University of *California* library, Berkeley, Cal. (États-Unis) [M. Joseph Cummings Rowell, bibliothécaire].

Musée de *Châteauroux* (Indre) [M. H. Ratouis de Limay, conservateur].

Bibliothèque de la ville de *Clermont-Ferrand* (Puy-de-Dôme).

Bibliothèque de la ville de *Compiègne* (Oise).

Bibliothèque royale de *Copenhague* (Danemark).

Technische Hoogeschool Bibliotheek de *Delft* (Hollande) [Dr H. H. R. Roelofs Heyrmans, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Galerie des Offices de *Florence* (Italie).

Biblioteca Nazionale centrale de *Florence* (Italie) [M. Morpurgo, bibliothécaire en chef].

Bibliothèque cantonale et universitaire de *Fribourg* (Suisse).

Bibliothèque de l'Université de *Gand* (Belgique) [M. Rœrsch, inspecteur].

Bibliothèque publique et universitaire de la Ville de *Genève* (Suisse).

Bibliothèque de la Ville de *Grenoble* (Isère) [M. Royer, bibliothécaire].

The State University of *Iowa*, Iowa City (États-Unis) [M. Malcolm G. Wyer, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de *La Rochelle* (Charente-Inférieure) [M. Musset, bibliothécaire] (Bouchut, libraire).

Bibliothèque de l'Université de *Liège* (Belgique) [M. Brassinne, bibliothécaire en chef].

Bibliothèque de la Ville de *Lille* (Nord) [M. Mahieu, sous-bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de *Limoges* (Haute-Vienne) [M. Caillet, bibliothécaire] (librairie Duverger).

British Museum, à *Londres* (M. Dulau, libraire) [M. Le Soudier, commissionnaire].

London Library, St James' square, London S. W. (Angleterre).

Bibliothèque du Collège philosophique et théologique de *Louvain*, 11, rue des Récollets, Louvain (Belgique) [M. de Ghellinck, bibliothécaire].

Bibliothèque de l'*Université de Louvain* (Belgique) [M. De Lannoy, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de Lyon et du palais des Arts, avenue de la Bibliothèque, *Lyon* (Rhône) [M. Richard Cantinelli, bibliothécaire].

Bibliothèque municipale de *Marseille*, place de la Bibliothèque, Marseille (Bouches-du-Rhône) [M. Billion, bibliothécaire en chef].

University of *Michigan*, General library, Ann Arbor. (États-Unis) [M. W. Koch, librarian] (M. Terquem, 1, rue Scribe, Paris, commissionnaire).

Bibliothèque communale de *Monaco* [M. Louis de Castro, bibliothécaire].

Bibliothèque universitaire de *Montpellier* (Hérault) [M. Henri Bel, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de *Nantes* (Loire-Inférieure) [M. Giraud-Mangin, conservateur].

Institut d'histoire de l'art et d'archéologie de la Faculté des lettres de l'Université de *Nancy*, 4, place Carnot, Nancy (Meurthe-et-Moselle) (M. Bulard, professeur) [M. Berger-Levrault, 18, rue des Glacis, Nancy, libraire].

Bibliothèque de l'Institut français de *Naples*, 12, piazza S. Domenico Maggiore, Naples (Italie). [M. Paul-Marie Masson, directeur.]

Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de *Paris*, 16, rue Spontini, Paris (XVIe) [M. Joubin, directeur].

Bibliothèque de la Ville de *Paris*, 29, rue de Sévigné, Paris (IVe) [M. Marcel Poëte, directeur].

Bibliothèque de l'*École nationale des Beaux-Arts*, 14, rue Bonaparte, Paris (VIe).

Bibliothèque de l'*École des chartes*, 19, rue de la Sorbonne, Paris (Ve).

Bibliothèque *Forney*, 12, rue Titon, Paris (XIIe).

Bibliothèque de l'*Institut d'histoire de l'Art moderne*, à la Sorbonne, Paris (Ve).

Bibliothèque de l'*Institut de France*, quai Conti, Paris (VIe).

Bibliothèque *Sainte-Geneviève*, place du Panthéon, Paris (Ve) [M. Mortet, administrateur].

Bibliothèque du Cercle de l'*Union artistique*, rue Boissy-d'Anglas, Paris (VIIIe).

Bibliothèque de la Ville de *Pau* (Basses-Pyrénées).

Bibliothèque de la Ville de *Poitiers* (Vienne) [M. Ginot, conservateur].

Bibliothèque de l'École française de Rome, palais Farnèse, *Rome* [Mgr Duchesne, membre de l'Institut, directeur].

Biblioteca Apostolica Vaticana, *Rome*.

Reale Istituto di Archeologia e storia dell' Arte, piazza Venezia, 3, *Rome* [M. Corrado Ricci, président].

Bibliothèque et archives du Protectorat, *Rabat* (Maroc).

Bibliothèque de la Ville de *Rouen* (Seine-Inférieure) [M. Henri Labrosse, bibliothécaire] (librairie Lestringant).

Bibliothèque municipale de *Sélestat* (Bas-Rhin) [M. Walter, bibliothécaire].

Bibliothèque royale de *Stockholm* (Suède) [M. Dahlgren, conservateur en chef] (M. Champion, correspondant).

Institut Zorn de l'Université de *Stockholm* (Suède) [M. Roosval, professeur].

Bibliothèque de l'Institut d'art moderne de l'Université de *Strasbourg*, 28, rue Herder, Strasbourg (Bas-Rhin).

Bibliothèque universitaire et régionale de *Strasbourg*, place de la République, Strasbourg (Bas-Rhin).

Bibliothèque de la Ville de *Strasbourg* (Bas-Rhin) [M. Delahache, bibliothécaire].

Bibliothèque publique de *Toulouse*, 1, rue Lakanal, Toulouse (Haute-Garonne) [M. Galabert, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de *Troyes* (Aube) [M. Morel-Payen, conservateur].

Bibliothèque publique de *Tunis*, 20, Souk El Attarine, Tunis (Tunisie).

Bibliothèque de l'Université royale d'*Upsal* (Suède) [Dr Lars Aksel Andersson, bibliothécaire].

Bibliothèque de la Ville de *Versailles* (Seine-et-Oise) [M. Hirschauer, conservateur].

Direction du Musée national suisse de *Zurich*.

Biver (comte Paul), rue des Bordeaux, 4, Jouy-en-Josas (Seine-et-Oise).

Bloch (Camille), libraire, 366, rue Saint-Honoré, Paris (Ier).

Blum (André), 22, rue Fourcroy, Paris (XVIIe).

Blum (René), 36, rue de Tocqueville, Paris (XVIIe).

Blumenthal (George), banquier, 15, boulevard Montmorency, Paris (xvie) *(membre perpétuel)*.

Boinet (Amédée), archiviste-paléographe, bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 286, boulevard Raspail, Paris (xive).

Boisgelin (comtesse Bruno de), 19, avenue Georges V, Paris (viiie).

Boissieu (général de), 60, rue de Rome, Paris (viiie).

Boitet (Mlle), rédactrice aux Bibliothèque et Musée de la Guerre, 144, rue de la Roquette, Paris (xie).

Boscher (Jacques), 45, rue de Courcelles, Paris (viiie).

Boucher (François), attaché au Musée Carnavalet, 1, boulevard Henri IV, Paris (ive).

Bouchot (Mlle Jacqueline), 3, rue d'Alençon, Paris (xve).

Bourguignon (Jean), conservateur du Palais national de Malmaison, Rueil (Seine-et-Oise).

Bourin (Henri), 6, rue de Longchamp, Paris (xvie).

Bourrelier (Henri), éditeur, 26, rue Guynemer, Paris (vie).

Bouvy (Eugène), bibliothécaire en chef de la Faculté de droit, 5, rue Cujas, Paris (ve).

Brame (Hector), 68, boulevard Malesherbes, Paris (viiie).

Brame (Henri), 68, boulevard Malesherbes, Paris (viiie).

Brame (Paul), 68, boulevard Malesherbes, Paris (viiie).

Breton (François), 14, rue Charles-Nodier, Paris (xviiie).

Brichet (Paul), 23, rue des Arènes, Angers (Maine-et-Loire).

Brière (G.), conservateur-adjoint du Musée de Versailles, 113, boulevard Beaumarchais, Paris (iiie).

Brincard (baronne G.), 89, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).

Brouwet, 86, boulevard Flandrin, Paris (xvie).

Brunner (C.), 11, rue Royale, Paris (viiie).

Brunschvicg (Léon), membre de l'Institut, 53, rue Scheffer, Paris (xvie).

Brussel (Robert), chef du service d'Études, direction des Beaux-Arts, 3, rue de Valois, Paris (ier).

Buffenoir (Hippolyte), membre de la Société des gens de lettres, 15, rue des Apennins, Paris (xviie).

Burnand (Robert), archiviste-paléographe, 3, rue Gay-Lussac, Paris (ve).

Buttin (capitaine Pierre), conservateur-adjoint au Musée de l'Armée, 37, avenue Gambetta, Paris (xxe).

Cailleux (Paul), expert, 39, rue Laffitte, Paris (ixe).

Cain (Julien), agrégé d'histoire et de géographie, 53, rue Condorcet, Paris (ixe).

Camondo (comte Moïse de), 63, rue de Monceau, Paris (viiie).

Carlier (Adrien), industriel, 77, boulevard Watteau, Valenciennes (Nord).

Carsow (Michel), deuxième secrétaire de l'ambassade de Russie, 6, rue Édouard-Detaille, Paris (xviie).

Champion (Édouard), libraire, 5, quai Malaquais, Paris (vie).

Charageat (Mlle Madeleine), 77, boulevard Voltaire, Paris (xie).

Charageat (Mlle Marguerite), 77, boulevard Voltaire, Paris (xie).

Charlier (René), 3, avenue Matignon, Paris (viiie).

Châtelperron (de), 7, rue François Ier, Paris (viiie).

Chauveau (Mlle Blanche), secrétaire générale adjointe de l'Office des pupilles de la Nation, établissements de Saint-Rémy, par Faverney (Haute-Saône).

Chenesseau (chanoine Georges), chanoine honoraire d'Orléans, docteur ès lettres, 19, rue du Colombier, Orléans (Loiret).

Chévrier (Pierre), 65, avenue Kléber, Paris (xvie).

Christensen (Chr.), 24, place Vendôme, Paris (ier).

Clouet des Pesruches (capitaine Jean), 1, avenue Silvestre-de-Sacy, Paris (viie).

Clouzot (Henri), conservateur du Musée Galliéra, 10, avenue Pierre Ier de Serbie, Paris (xvie).

Codet (capitaine Paul), conservateur-adjoint au Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, Paris (viie).

Codman (Ogden), 60, rue de Varenne, Paris (viie).

Colin (Paul), 4, rue Saint-Florentin, Paris (ier).

Cordey (Jean), bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, 136, rue d'Assas, Paris (vie).

Couderc (C.), conservateur-adjoint du département des

manuscrits de la Bibliothèque nationale, 20, rue de Harlay, Paris (1er).

Courboin (F.), conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, 17, route du Grand-Pont, Le Vésinet (Seine-et-Oise).

Courteault (Paul), professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux, 23, rue de Strasbourg, Bordeaux (Gironde).

Czernichowski (André de), 7, rue Cassini, Paris (xive).

Dacier (E.), bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, 5, rue Cavendish, Paris (xixe).

Da Costa, professeur agrégé au lycée d'Alger (Algérie).

Dansaert (Jules), avocat à la cour de Bruxelles, 122, rue du Prévôt, Ixelles-Bruxelles (Belgique).

Dardonville (Mme), 1, avenue Bugeaud, Paris (xvie).

Daupeley (Paul), imprimeur, Nogent-le-Rotrou (Eure-et-Loir).

Debidour, secrétaire de la Commission du Vieux-Paris, Préfecture de la Seine, Paris (ive).

Dehesdin (Georges), 30, rue Ballu, Paris (xviiie).

Delacre (Maurice), professeur à l'Université de Gand, 16, boulevard du Fort-Gand, Gand (Belgique).

Delagarde (E.), 10, rue de Courcelles, Paris (viiie).

Deleury (Jules), ingénieur, 11 rue de la Tour-des-Dames, Paris (ixe).

Deligand (Georges), avocat à la Cour, 6, square du Roule, Paris (viiie).

Delteil (Loys), 2, rue des Beaux-Arts, Paris (vie).

Demonts (Louis), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, Paris (1er).

Demotte, 27, rue de Berry, Paris (viiie) *(membre perpétuel).*

Denoinville (Georges), 1, rue Cassini, Paris (xive).

Deshairs (L.), bibliothécaire de l'Union centrale des Arts décoratifs, 161, rue Saint-Jacques, Paris (ve).

Dezarrois (André), directeur de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 28, rue du Mont-Thabor, Paris (1er).

Dillen-Votquenne (Mme E.), 2, avenue du Vert-Chasseur, Uccle-Bruxelles (Belgique).

Dimier (Louis), 17, rue des Filles-du-Calvaire, Paris (iiie).
Doria (comte Arnauld), 23, avenue d'Iéna, Paris (xvie).
Dreyfus (Carle), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, 101, boulevard Malesherbes, Paris (viiie).
Dubois-Corneau (Robert), 16, rue du Réveillon, Brunoy (Seine-et-Oise).
Du Bos (Charles), 1, rue Budé, Paris (ive).
Dumolin, 16, avenue Pierre Ier de Serbie, Paris (xvie).
Duportal (Mlle), docteur ès lettres, 29, quai Saint-Michel, Paris (ve).
Durrieu (comte Paul), conservateur honoraire des Musées nationaux, membre de l'Institut, 74, avenue Malakoff, Paris (xvie).

Ephrussi (Mme), 48, rue La Pérouse, Paris (viiie).
Escholier (Raymond), conservateur du Musée Victor-Hugo, 32, quai d'Orléans, Paris (ive).
Espezel (d'), bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, 77, avenue de Saint-Mandé, Paris (xiie).
Estournelles de Constant (Jean d'), directeur des Musées nationaux, 3, rue Albert-de-Lapparent, Paris (viie).
Evans (Miss Joan), St-Hugh's College, Oxford (Angleterre).

Fage (Henry), 10, rue de l'École-de-Mars, Neuilly-sur-Seine (Seine).
Fauchier-Magnan (Adrien), attaché au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 45, boulevard Haussmann, Paris (ixe).
Fels (comtesse André de), 37, avenue Charles-Floquet, Paris (viie).
Fenaille (Maurice), membre de l'Institut, 14, rue de l'Élysée, Paris (viiie).
Féral, 7, rue Saint-Georges, Paris (ixe).
Fiaux (Mme), 14, avenue du Président-Wilson, Paris (xvie).
Fleury (baron André de), 1, rue de Pomereu, Paris (xvie).
Focillon (Henri), professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon, directeur des Musées de Lyon, 6, rue Pravaz, à Lyon (Rhône).

FONTAINE (André), inspecteur général de l'Instruction publique, 83, rue Denfert-Rochereau, Paris (XIVe).

FOY (comte), 8, rue du Cirque, Paris (VIIIe).

FRANCK-DUCONSEIL, 278, boulevard Raspail, Paris (XIVe).

GALLOIS (H.-C.), 43, rue Gros, Paris (XVIe).

GASTON (abbé Jean), curé de Saint-Hippolyte, 27, avenue de Choisy, Paris (XIIIe).

GAUTIER (Paul), docteur ès lettres, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts, 38, avenue de l'Observatoire, Paris (XIVe).

GAVEAU (Mme), 55, boulevard Beauséjour, Paris (XVIe).

GÉLIS (Édouard), 16, rue Milton, Paris (IXe).

GÉRARDIN (A.), administrateur de la Compagnie de l'Est, 31, rue Contant, Gagny (Seine-et-Oise).

GILLES DE LA TOURETTE, 78, avenue Mozart, Paris (XVIe).

GILLET (Louis), conservateur du château de Châalis, 32, boulevard Henri IV, Paris (IVe).

GIMPEL (René), 19, rue Spontini, Paris (XVIe).

GIROD DE L'AIN (Édouard), 24 *bis*, avenue du Président-Wilson, Paris (XVIe).

GODILLOT (Alexis), 2, rue Blanche, Paris (IXe).

GOLDSCHMIDT (Ernest), historien d'art, 34, rue Marbeuf, Paris (VIIIe).

GONSE (Mme Louis), 205, boulevard Saint-Germain, Paris (VIIe).

GONSE (Henri), 20, rue Alfred-de-Vigny, Paris (XVIe).

GOUIN (Ernest), 4, avenue Velasquez, Paris (VIIIe).

GRAILLOT (Henri), ancien membre de l'École française de Rome, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Toulouse, 17, rue de la Dalbade, Toulouse (Haute-Garonne).

GRANDMAISON (Louis DE), 13, rue de l'Archevêché, Tours (Indre-et-Loire).

GRAVEREAUX (Henri), 4, avenue de Villars, Paris (VIIe).

GRAY (Morris), president Museum of Fine Arts, Boston, Mass. (U. S. A.).

GRENIER (Mme Edmond), 64, rue Spontini, Paris (XVIe).

GRONKOWSKI (Camille), conservateur-adjoint du Palais des

Beaux-Arts de la Ville de Paris, 24, rue Jean-Goujon, Paris (VIIIe).

GUÉRIN (Jacques), conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs, 18, rue Matignon, Paris (VIIIe).

GUERLIN (Mme Henri), 67, rue de Grenelle, Paris (VIIe).

GUERQUIN (Pierre), 17, avenue de Messine, Paris (VIIIe).

GUIBERT (Joseph), conservateur-adjoint au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 45, rue Ampère, Paris (XVIIe).

GUIFFREY (Jean), conservateur au Musée du Louvre, 34, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris (Xe).

GUILLEMOT (Étienne), archiviste aux Archives nationales, 60, rue des Francs-Bourgeois, Paris (IIIe).

HACHETTE (André-Jean), 2, square de Luynes, Paris (VIIe).

HALLAYS (André), 33, boulevard Raspail, Paris (VIIe).

HARCOURT (comte Louis D'), 9, avenue Bosquet, Paris (VIIe).

HARCOURT (marquis D'), 11, rue de Constantine, Paris (VIIe).

HARCOURT (marquise D'), 11, rue de Constantine, Paris (VIIe).

HATT (Jacques), 16, rue de Chazelles, Paris (XVIIe).

HAUTECŒUR (L.), professeur-adjoint à la Faculté des lettres de l'Université de Caen, professeur-suppléant à l'École du Louvre, 193, rue de l'Université, Paris (VIIe).

HAUTEFORT (comtesse Ulric Stoffels D'), 6, avenue Camoëns, Paris (XVIe).

HAVILAND (Frank-Burty), 7, rue Belloni, Paris (XVe).

HAVILAND (Paul), 40, cours Albert Ier, Paris (VIIIe).

HAWKES (Mac Dougall), président de l'Institut français, Union Club, New-York City (États-Unis), et chez M. Morgan-Harjes, 14, place Vendôme, Paris (Ier) *(membre perpétuel)*.

HENRAUX (Albert-S.), 19, rue de Lille, Paris (VIIe).

HERMEL (Paul), 22, rue Alphonse-de-Neuville, Paris (XVIIe) *(membre perpétuel)*.

HEYWOOD (Miss Florence), 44, rue de Fleurus, Paris (VIe).

HOMBERG (Joseph), 38, rue Scheffer, Paris (XVIe).

HUSTIN, secrétaire général honoraire de la questure du Sénat, 10, allée du Réservoir, au Raincy (Seine-et-Oise).

HYDE (James H.), 67, boulevard Lannes, Paris (XVIe) *(membre perpétuel)*.

IMPERIALI (Mlle), professeur au lycée de jeunes filles, 23, boulevard Thiers, Dijon.

JACCACI (A.), 77, rue d'Amsterdam, Paris (VIIIe).
JACQUEMIN (Victor), imprimeur d'art, 33, passage des Favorites, Paris (XVe).
JAMOT (Paul), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, 11 *bis*, avenue de Ségur, Paris (VIIe).
JANZÉ (vicomtesse DE), 11 *bis*, rue Jean-Goujon, Paris (VIIIe).
JAYLE (Dr Félix), 2, rue Guynemer, Paris (VIe).
JEAN (René), conservateur au Musée de la Guerre, 44, rue des Perchamps, Paris (XVIe).
JEANBERNAT (Emmanuel), avocat, docteur en droit, villa Doria, boulevard Chave, Marseille (Bouches-du-Rhône) (*membre perpétuel*, en son nom et en mémoire de Jules et Louis JEANBERNAT-BARTHÉLEMY DE FERRARI-DORIA, ses fils, morts pour la France).
JEANNERAT (Carlo), villa des Arts, 15, rue Hégésippe-Moreau, Paris (XVIIIe).
JOIN-LAMBERT (Octave), 1, avenue Alphonse XIII, Paris (XVIe).
JOLIS (Paul), conservateur-adjoint de la Bibliothèque et du Musée de l'École nationale des Beaux-Arts, 12, rue de Langeac, Paris (XVe).
JOUBY (Lucien), 49, avenue du Roule, Neuilly-sur-Seine.

KAHN (André), 10, rue Anatole-de-la-Forge, Paris (XVIIe).
KANN (Édouard), 49, avenue d'Iéna, Paris (XVIe).
KŒCHLIN (R.), président du Conseil des Musées nationaux et de la Société des Amis du Louvre, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, 14, boulevard Saint-Germain, Paris (Ve).

LABBÉ (Jean), avocat au Conseil d'État, 21, avenue Georges V, Paris (VIIIe).
LABORDE (comte Alexandre DE), membre de l'Institut, 81, boulevard de Courcelles, Paris (XVIIe).
LABOURET, juge à Paris, 19, avenue d'Orléans, Paris (XIVe).
LACROCQ (Louis), avocat, Guéret (Creuse).
LAES (Arthur), secrétaire du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (Belgique).

Laffillée, architecte, 43, rue de Beaune, Paris (viie).

Lair-Dubreuil (Fernand), 10, avenue Percier, Paris (viiie).

Lami (Stanislas), 51, rue Scheffer, Paris (xvie).

Lamy (Mlle), 41, avenue du Maine, Paris (xive).

La Nézière (de), ancien directeur des Arts indigènes du Protectorat du Maroc, 4, rue de l'Abreuvoir, Paris (xviiie).

Laplagne (Mlle Louise), 5, rue Bosio, Paris (xvie).

Laran (Jean), bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 82, rue Claude-Bernard, Paris (ve).

Largentaye (Mlle de), 29, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).

Lariboisière (comte de), député, 50, avenue Montaigne, Paris (viiie).

La Rochefoucauld (comtesse André de), 135, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).

La Roche-Guyon (duc de), 18, boulevard des Invalides, Paris (viie).

La Tour d'Auvergne-Lauraguais (princesse de), 16, boulevard des Invalides, Paris (viie).

Lavallée (P.), conservateur de la Bibliothèque et du Musée de l'École nationale des Beaux-Arts, 49, rue de Naples, Paris (viiie).

Lazaro (José), ancien directeur du Musée du Prado, 114, Serrano, Madrid (Espagne).

Lebel (Gustave), 81, avenue de Villiers, Paris (xviie).

Leblond (Dr V.), président de la Société académique de l'Oise, Beauvais (Oise).

Lecaplain (P.-Edmond), 5, boulevard de la Madeleine, Paris (Ier).

Lechevallier-Chevignard (G.), administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres, à Sèvres (Seine-et-Oise).

Leclerc (Max), directeur de la librairie Armand Colin, 250 *bis*, boulevard Saint-Germain, Paris (viie).

Lefuel (Hector), 64, boulevard de Courcelles, Paris (xviie).

Lemoine (J.-Gabriel), 12, rue Blanche, Paris (ixe).

Lemoisne (P.-A.), bibliothécaire au Cabinet des Estampes

de la Bibliothèque nationale, 91, rue de l'Université, Paris (VIIe).

LEMONNIER (Henry), membre de l'Institut, professeur honoraire à la Sorbonne et à l'École nationale des Beaux-Arts, 2 *bis*, square du Croisic, Paris (XVe).

LÉON (Paul), directeur des Beaux-Arts, membre de l'Institut, 15, rue de la Pompe, Paris (XVIe).

LEROUX (Henri), 11, place de la Nation, Paris.

LESOURD (Paul), archiviste-paléographe, 26, rue Desnouettes, Paris (XVe).

LESPINASSE (P.), procureur de la République, rue André-Delieux, à Toulouse.

LETTERMANN (Miss), 5, rue Edmond-Valentin, Paris (VIIe).

LEVALLET (Mlle G.), 23, avenue de Marigny, Paris (VIIIe).

LÉVY (Albert), éditeur, 2, rue de l'Échelle, Paris (Ier).

LINDBLOM (Andreas), professeur-adjoint à l'Université, conservateur-adjoint au Musée national, Stockholm (Suède).

LINDON (Alfred), 45, avenue Hoche, Paris (VIIIe) *(membre perpétuel).*

LISBONNE (R.), éditeur, 108, boulevard Saint-Germain, Paris (VIe).

LISCH (Georges), architecte, 5, boulevard Raspail, Paris (VIIe).

LISSIM (Simon), 6, rue Edmond-About, Paris (XVIe).

LOCQUIN (Jean), député, docteur ès lettres, 5, rue du Général-Lambert, Paris (VIIe).

LONGNON (Henri), 33, rue Franklin, Paris (XVIe).

LOTTE (Maurice), architecte diplômé du Gouvernement, 10, rue de Constantinople, Paris (VIIIe).

LOUKOMSKI (Georges), ancien conservateur du Musée de Kiew, 22, rue de la Paix, Paris (IIe).

LUPPÉ (comte DE), 19, avenue d'Eylau, Paris (XVIe).

LUQUET (Georges-André), 22 *bis*, rue Eugène-Flachat, Paris (VIIe).

MACON (Gustave), conservateur du Musée Condé, à Chantilly (Oise).

Magerman (Mlle L.), 100, rue de la Consolation, Bruxelles (Belgique).

Maillard (Mlle Élise), attachée au Musée de Cluny, 12, rue Jacob, Paris (vie).

Malfait (François), architecte de la Ville de Bruxelles, 99, rue du Marais, Bruxelles (Belgique).

Mandach (Conrad de), conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne, Habstetten, par Bolligen, près Berne (Suisse).

Marbeau (François), 11, avenue de la Grande-Armée, Paris (xvie).

Marcel (Henry), directeur honoraire des Musées nationaux, 6, rue Meissonier, Paris (xviie).

Marcel (Pierre), docteur ès lettres, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts, 51, rue Scheffer (18, villa Scheffer), Paris (xvie).

Marcheix (A.), 47, rue de Vaugirard, Paris (vie).

Marcou (Frantz), inspecteur général des monuments historiques, 29, rue Bonaparte, Paris (vie).

Mareuse (Edgar), 81, boulevard Haussmann, Paris (viiie).

Marguery (Henry), attaché aux Bibliothèque et Musée de la Guerre, diplômé de l'École du Louvre, 50, rue de Sévigné, Paris (iiie).

Marmottan (Paul), 20, avenue Raphaël, Paris (xvie).

Marquet de Vasselot (J. J.), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, 19, rue de Marignan, Paris (viiie) *(membre perpétuel)*.

Marquézy (Dr Robert), 14, rue de Moncey, Paris (ixe).

Martin (commandant E.), 161, avenue Malakoff, Paris (xvie).

Martin (Henry), administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, 1, rue de Sully, Paris (ive).

Martin-Sabon, 5 *bis*, rue Mansart, Paris (ixe).

Martine (Charles), bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts, 138, boulevard Saint-Germain, Paris (vie).

Massa (duchesse de), 111, rue La Boétie, Paris (viiie).

Masson (Jean), 38, rue Saint-Sulpice, Paris (vie).

Maumené (colonel), 15, boulevard Delessert, Paris (xvie).

Maumené (Mme), 15, boulevard Delessert, Paris (xvie).

Mauricheau-Beaupré (Charles), attaché au Musée de Versailles, 12, rue Baillet-Reviron, Versailles (Seine-et-Oise).

May (Ernest), 29, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie) *(membre perpétuel).*

Mayer-Bléneau (Georges), 104, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).

Mazerolle (Fernand), conservateur du Musée de la Monnaie, quai Conti, Paris (vie).

Membré (Edmond-Jules), membre de la Commission historique du Nord et de la Société de l'histoire de la pharmacie, 26, rue de la Viéwarde, Valenciennes (Nord).

Mercier (F.), conservateur du Musée de Dijon, 45, boulevard Thiers, Dijon (Côte-d'Or).

Merlant (Francis), 37, avenue Camus, Nantes (Loire-Inférieure).

Metman (Bernard), attaché au Musée des Arts décoratifs, 128, avenue de Neuilly, Neuilly-sur-Seine.

Metman (Louis), conservateur du Musée des Arts décoratifs, 38, rue de Lubeck, Paris (xvie).

Meuret (Maurice), 33, rue de Berri, Paris (viiie).

Meurgey (Jacques), 113, rue de Courcelles, Paris (xviie).

Meyer-Heine (commandant H.), 4, rue Brunel, Paris (xviie).

Michel (André), membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux, professeur au Collège de France, 59, rue Claude-Bernard, Paris (ve).

Michel (Édouard), 22, rue de Tocqueville, Paris (xviie).

Migeon (Gaston), directeur honoraire des Musées nationaux, 88, rue de l'Université, Paris.

Mirot (Léon), archiviste aux Archives nationales, 75, rue Royale, Versailles (Seine-et-Oise).

Misme (Mlle), attachée à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 16, rue Spontini, Paris (xvie).

Montégudet (Roger de), château de la Noue, par Esternay (Marne).

Montesquiou-Fezensac (comte Blaise de), 9, rue de Chaillot, Paris (xvie).

Montgon (Mlle de), 6, rue Léonard-de-Vinci, Paris (xvie).

Montremy (de), conservateur-adjoint du Musée de Cluny, 38, avenue Marceau, Paris (viiie).

Morancé (Albert), éditeur, 4, avenue du Docteur-Brouardel, Paris (viie).

Morand-Verel (Mme), attachée au Musée du Louvre, 48, rue Jacob, Paris (vie).

Moreau-Nélaton (Étienne), 73 *bis*, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).

Mornand (Pierre), bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, 12, rue Paul-Baudry, Paris (viiie).

Morry de Bodard (G.), Les Bordes, Pont-Levoy (Loir-et-Cher).

Mortreuil (Th.), secrétaire général de la Bibliothèque nationale, 58, rue de Richelieu, Paris (iie).

Moselius (Carl-David), docteur ès lettres, Ynglingagatan 15, Stockholm (Suède).

Neveux (Pol), inspecteur général des Bibliothèques, 88, boulevard de la Tour-Maubourg, Paris (viie).

Nicole (Georges), ancien membre de l'École française d'Athènes, 72, boulevard Flandrin, Paris (xvie).

Nicolle (Marcel), attaché honoraire au Musée du Louvre, 6, villa Spontini, Paris (xvie).

Nodet (Dr), 21, place Bernard, Bourg (Ain).

Noirmont (baron de), 7, avenue Constant-Coquelin, Paris (viie).

Nolhac (Pierre de), de l'Académie française, conservateur honoraire des Musées nationaux, directeur du Musée Jacquemart-André, 158, boulevard Haussmann, Paris (viiie).

Olivier (J.), 5, rue Quatrefages, Paris (ve).

Olmer (Pierre), architecte diplômé par le Gouvernement, 18 *bis*, rue Dulac, Paris (xve).

Parguez (Henry), 4, rue Meyerbeer, Paris (ixe).

Paris (Mr William Francklyn), Century Club, 7, West 43 th. Street, New-York (U. S. A.) *(membre perpétuel)*.

Paraf (Louis), 62, rue de la Boëtie, Paris (viiie).

Pelletier (Eugène), secrétaire d'ambassade, 1, avenue d'Eylau, Paris (xvie).

Pératé (André), conservateur du Musée de Versailles, au château de Versailles (Seine-et-Oise).

Perdreau (Georges), 95, rue Saint-Lazare, Paris (ixe).
Péreire (Alfred), 35, faubourg Saint-Honoré, Paris (viiie).
Péreire (Jacques), 31, avenue Hoche, Paris (viiie).
Perrault-Dabot, inspecteur général honoraire des Monuments historiques, 87, boulevard Saint-Michel, Paris (ve).
Pétin (Hector), 4 *bis*, rue de Franqueville, Paris (xvie) *(membre perpétuel)*.
Picard (Auguste), 73, rue de Maubeuge, Paris (xe).
Pichon (baron Lionel), 50, rue Gandon, Paris (xiiie).
Piot (Stéphane), 85, boulevard Haussmann, Paris (viiie).
Potrel (Mme), 15, rue Vivienne, Paris (iie).
Prisset, conseiller référendaire à la Cour des Comptes, 11 *bis*, rue de Cluny, Paris (ve).
Prunières (Henry), directeur de la *Revue musicale*, 87, boulevard Saint-Michel, Paris (ve).
Puiforcat (Victor), 125, boulevard Malesherbes, Paris (xviie).
Puvis de Chavannes, 36, avenue de l'Observatoire, Paris (ve).
Puymaigre (comte de), conseiller municipal, 7, rue de Constantine, Paris (viie).

Ramet (André), 209, avenue Jean-Jaurès, Paris (xixe).
Ratouis de Limay (Paul), 80, rue de Grenelle, Paris (viie).
Raugel (Félix), maître de chapelle de l'église Saint-Eustache, 16, rue Perceval, Paris (xive).
Réau (Louis), ancien directeur de l'Institut français de Pétrograd, 54, rue de la Faisanderie, Paris (xvie).
Régamey (Raymond), 61, boulevard Suchet, Paris (xvie).
Régnier (Louis), 17, rue du Meilet, Évreux (Eure).
Reinach (Théodore), membre de l'Institut, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, place des États-Unis, Paris (xvie).
Reussner (André), professeur à l'École navale, 17, rue Malakoff, Brest (Finistère).
Reussner (Louis), ingénieur, 27, boulevard Bineau, Levallois-Perret (Seine).
Révil, 199, boulevard Malesherbes, Paris (xviie).
Ribes (comte de), 50, rue de la Bienfaisance, Paris (viiie).

RICCI (Seymour DE), 18, rue Boissière, Paris (XVIe).

RICHEBÉ (Gaston), 124, boulevard Malesherbes, Paris (XVIIe).

RICHEBÉ (Raymond), 124, boulevard Malesherbes, Paris (XVIIe).

RICHER (Jean), 45, rue Michel-Ange, Paris (XVIe).

RIVAUD (Albert), professeur à l'École des sciences politiques et à la Faculté des lettres de l'Université de Poitiers, 23, rue Arsène-Orillard, Poitiers (Vienne).

ROBIQUET (Jacques), 42, boulevard des Invalides, Paris (VIIe).

ROCHE (Denis), 99, boulevard Raspail, Paris (VIe).

ROCHEBLAVE (S.), professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 28, rue Herder, Strasbourg (Alsace).

RODRIGUES (E.), avocat, 40, rue de Liége, Paris (VIIIe).

ROGER-MILÈS (L.), 6, rue Clauzel, Paris (IXe).

ROSENTHAL (Léon), professeur au lycée Louis-le-Grand, 9, rue du Val-de-Grâce, Paris (Ve).

ROSTAND (André), vice-secrétaire de la Société des Antiquaires de Normandie, au château de Flamanville (Manche).

ROTHSCHILD (Edmond DE), membre de l'Institut, 41, faubourg Saint-Honoré, Paris (VIIIe) *(membre perpétuel)*.

ROUART (Ernest), 40, rue de Villejust, Paris (XVIe).

ROUART (Louis), 5, boulevard du Montparnasse, Paris (VIe).

ROUCHÈS (Gabriel), docteur ès lettres, bibliothécaire à l'École des Beaux-Arts, 3, rue du Dragon, Paris (VIe).

ROUVEAU (Mme A.), artiste-peintre, établissements de Saint-Rémy, Faverney (Haute-Saône).

ROUX (A.), professeur au collège de Saint-Germain-en-Laye, 32, rue de la République, Saint-Germain-en-Laye (Seine-et-Oise).

ROUX (Marcel), bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 13, rue Villeneuve, Clichy (Seine).

ROY (Maurice), 20, avenue Rapp, Paris (VIIe).

RUBINSTEIN (Mlle Stella), docteur de l'Université de Paris, chez M. Morgen-Harjes, 14, place Vendôme, Paris (IXe).

SACHS (Paul-J.), Harward Univ., Cambridge (Mass.), E. U.

Sadoul (Mme Marcel), licencié d'histoire, domaine de Coubertin, par Viels-Maisons (Aisne).

Sagonne-Mansart (de), 70, rue Boissière, Paris (xvie).

Saintenoy, architecte, 123, rue de l'Arbre-Bénit, Bruxelles (Belgique).

Salles (Édouard), docteur ès sciences, 17, boulevard des Batignolles, Paris (viiie).

Salles (Georges), 1, rue Rabelais, Paris (viiie).

Sandoz (Gustave-Roger), secrétaire général du Comité français des expositions de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, 10, rue Royale, Paris (viiie).

Sarradin (Édouard), conservateur du palais de Compiègne, 1, rue de Beaune, Paris (viie).

Saunier (Charles), 2, rue Georges-Saché, Paris (xive).

Sayve (comtesse de), 13, avenue Bosquet, Paris (viie).

Sayve (marquis de), 46, avenue d'Iéna, Paris (xvie).

Schneider (R.), professeur-adjoint à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, 2, rue Guichard, Paris (xvie).

Schommer (Pierre), 145, boulevard Bineau, Neuilly-sur-Seine (Seine).

Seillière (baronne Ernest), 16, rue Hamelin, Paris (xvie).

Seillière (baronne Léon), 41, avenue George V, Paris (viiie).

Seligmann (J.), 57, rue Saint-Dominique, Paris (viie).

Sens (Georges), 8, rue de l'Arsenal, Arras (Pas-de-Calais).

Serbat (Louis), 8, rue Chateaubriand, Paris (viiie).

Serlay (baron de), 5, rue du Boccador, Paris (viiie).

Sloog (Maurice), the xviiith. Century shop, 713, Madison square, New-York (U. S. A.).

Smouse (Mlle Florence-Ingersoll), 2, square du Croisic, Paris (xve).

Société archéologique d'Eure-et-Loir, Chartres.

Sommier (Edme), 57, quai d'Orsay, Paris (viie).

Sonnier (Ernest), 7, rue Lalo, Paris (xvie).

Soulange-Bodin (Henry), 18, rue d'Aguesseau, Paris (viiie).

Stein (Henri), conservateur aux Archives nationales, 38, rue Gay-Lussac, Paris (ve).

Stein (Jacques), 13, rue de Douai, Paris (ixe).

Strauss (Jules), 60, avenue du Bois de Boulogne, Paris (xvie).

TABOURIER (Jean), 53, avenue Montaigne, Paris (VIIIe).

TENAILLON (Albert), à Roye (Somme).

TERRASSE (Charles), archiviste-paléographe, 47, rue La Fontaine, Paris (XVIe).

TESSIER (André), 34, rue de l'Yvette, Paris (XVIe).

THAYER (Mme), 61, avenue Victor-Hugo, Paris (XVIe).

THIBON DE COURTRY (Dr), 1, square Delambre, Paris (XIVe).

TOUPEY (Alexandre), graveur, 16, villa Saint-Jacques, Paris (XIVe).

TOURNIER (Henry), 15, rue de l'Hôtel-de-Ville, Castres (Tarn).

TOUTAIN (Edmond), ministre plénipotentiaire, 73, rue de Courcelles, Paris (VIIIe).

TRÉVISE (duc DE), 1, avenue Victor-Emmanuel III, Paris (VIIIe).

TROMP, docteur en droit, 10, rue Tholozé, Paris (XVIIIe).

TROUBNIKOFF (Alexandre), ancien conservateur au Musée de l'Ermitage de Pétrograd, 22, rue de la Paix, Paris (IIe).

TURNER (P. M.), Alanhurst, Marsham way, Gerrard cross, Bucks (Angleterre).

URSEAU (chanoine Ch.), président de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers, 21, montée Saint-Maurice, Angers (Maine-et-Loire).

VALLERY-RADOT (Jean), bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 1, rue Georges-Bizet, Paris (XVIe).

VAN NOTTEN, directeur du Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst (Rijks-Museum), Amsterdam (Hollande).

VAN OEST (G.), éditeur, 63, boulevard Haussmann, Paris (VIIIe).

VARENNE (Gaston), professeur au lycée Condorcet, 31, rue de Turin, Paris (VIIIe).

VAUDOYER (J.-L.), attaché au Musée des Arts décoratifs, 20, rue de Montpensier, Paris (Ier).

VAULOGÉ (vicomtesse DE), 11, rue de Constantine, Paris (VIIe).

Vauthier (Gabriel), professeur honoraire au lycée Janson de Sailly, 159, rue de la Pompe, Paris (xvie).

Verne (Henri), chef du secrétariat des Musées nationaux, 155, boulevard Malesherbes, Paris (xviie).

Verrier (Jean), archiviste-paléographe, 29, rue Bonaparte, Paris (vie).

Vigoureux (Mlle Mariette), ancienne élève de l'École du Louvre, 10, St Stephen's Crescent, Bayswater, Londres, W 2.

Vinck (baron de), 12, rue de Presbourg, Paris (xvie).

Vitry (Paul), conservateur au Musée du Louvre, 16 *bis*, avenue des Sycomores, Paris (xvie).

Vogt (Léon), château de Biéville-sur-Orne, par Beuville (Calvados).

Weber (Marcel), attaché au Musée des Arts décoratifs, 17, rue Mirabeau, Paris (xvie).

Wereschaguine (B.), chez M. Charlier, 3, avenue Matignon, Paris (viiie).

Vuaflart (Albert), 16, rue Spontini, Paris (xvie).

Watel-Dehaynin (Mme), 2, rue de la Faisanderie, Paris (xvie).

Weil (André), 1, rue d'Argenson, Paris (viiie).

Weill (David), 14, rue de Chézy, Neuilly-sur-Seine *(membre perpétuel)*.

Wendel (Humbert de), 10, rue de Clichy, Paris (ixe).

White (Frederick-Anthony), 170, Queen's gate, Londres, S. W. 7 (Angleterre).

Wildenstein (Georges), 57, rue de la Boëtie, Paris (viiie).

TABLES DU BULLETIN

DE 1922.

TABLE PAR NOMS D'AUTEURS.

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE SUJETS TRAITÉS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

